

U N I V E R Z I T A K A R L O V A V P R A Z E

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

Diplomová práce



LUCIA SUCHAROVOVÁ

Život římské periferie v Pasoliniho filmové a narativní tvorbě
Life or Roman Peripheria in Pasolini's Film and Narrative Work

Praha 2014

Vedoucí práce: PhDr. Alice Flemrová, Ph.D.

Poděkování

Děkuji vedoucí mé diplomové práce PhDr. Alici Flemrové, Ph.D. za trpělivost, cenné rady a připomínky při psaní této diplomové práce a za její práci a ochotu po celou dobu mého studia. Dále bych ráda poděkovala moji rodině a přátelům, kteří mě jinak podporovali nejen v období studia.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 6. 4. 2014

.....
Jméno a příjmení

Klíčová slova:

periferie, borgáta, buržoazie, sottoproletariát, román, film, kinematografie, neorealismus, ekonomický zázrak, polopřímá řeč, sever, jih, technologická společnost

Keywords:

peripheria, borgata, the bourgeoisie, sottoproletariat, novel, film, cinema, neorealism, economic miracle, indirect speech, north, south, technologic society

Abstrakt

Při zpracování této diplomové práce jsem volila téma z dějin moderní italské literatury, konkrétně období neorealismu. Literární tvorba tohoto období překračuje svůj rámec a přechází do jiného uměleckého druhu, do tvorby filmové. Tím práce nabývá interdisciplinárního charakteru. Toto období je pro mne významné pro svoji etickou a estetickou hodnotu.

V první části práce shrnuji významné knihy o životě Pier Paola Pasoliniho. V centrální části vycházím ze vzájemného porovnávání děl, románů a filmů, názorů odborníků děl čerpaných ze sekundární literatury. To je současně těžištěm práce: analýza románových textů a filmových sekvencí, jejichž prostřednictvím k nám promlouvá.

V poslední části práce přibližuji obsah autorské knihy Pasoliniho sbírky esejů nesoucí jeho poetický záměr zasáhnout do jazykové, literární a filmové vrstvy italské kultury.

Pasolini svým záběrem přesahuje jednotlivé obory, vzájemně propojuje druhy umění a překračuje „pouhý“ národní záběr. Otevírá nové problematiky dění ve společnosti, které se mu později stávají osudnými.

V diplomové práci je věnována detailnější pozornost jen první polovině Pasoliniho života, jsou v ní reflektovány události, setkání a osoby, které ho ovlivnily při tvorbě níže analyzovaných děl: románů *Darmošlapové* a *Zběsilý život* a filmů *Accattone* a *Mamma Roma*. Pozdější biografii není věnována pozornost, neboť nezasahuje do předmětu tohoto zájmu a souvislostí, byť v poslední kapitole je čerpáno z knihy, která svým obsahem už částečně spadá do druhé fáze autorova života a tvorby.

Diplomová práce se tedy věnuje Pasoliniho uměleckému zásahu do přeměny italské společnosti po druhé světové válce, a to zejména na konci 50. a na začátku 60. let 20. století. Jeho literární vyprávění postupně přechází do filmového zpracování. Zabývám se hlavně tématem rychlého nárůstu počtu městských obyvatel Říma, zejména v prostředí jeho periferie, tzv. *borgáty*, v důsledku přílivu lidí, kteří přicházejí z venkova, z chudých oblastí jižní Itálie.

Taková společenská změna umožňuje setkání s analfabetismem lidí na evropském kontinentě ve 20. století, s rostoucí sociální nerovností, přeměnou společenských hodnot a vztahů v tak tradiční křesťanské zemi, jakou Itálie bez pochyby je. Dosavadní známý obraz Itálie se zcela mění.

Pasolini představuje římskou periferii jako prostředí takovýchto změn. Jejich skuteční obyvatelé se stávají postavami v románech a filmech, což je typické pro období neorealismu. Zachycuje společenskou a hospodářskou vrstvu a její všední situaci. Naznačuje společenské rozvrstvení: okrajové chudé vrstvy obyvatel - proletariát - a současně část populace stojící ještě na jejím větším okraji tzv. *sottoproletariato*. Vedle toho popisuje střední a vyšší třídu italské společnosti tzv. *buržoazie*, o které je důležité mít povědomí z hlediska jazykového. Jednotlivé jazykové varianty se totiž od sebe navzájem liší, jsou předpokladem k jiným životním stylům a myšlenkám. V nich se často nacházejí skryté narážky na dějiny lidstva a jeho tradičního křesťanského učení. Pasolini uchopuje dosavadní představu zla pro italskou společnost, definuje a současně ji z literárního vyprávění promítá do filmového vyprávění.

Abstract

In this thesis I chose the topic of the history of modern Italian literature, namely the period of neorealism. Literary production exceeds its framework and passes into another kind of art, into filmmaking. So thesis gains interdisciplinary character. Furthermore, for me, this period significant for its ethical and aesthetic values of the human society.

The first part summarizes important books about the life of Pier Paolo Pasolini. In the central part is based on mutual comparison works, novels and films, the opinions of experts works drawn from secondary literature. It is currently the focus of work: analysis of novels and film sequences through which it speaks to us.

In the last part of the thesis contents Pasolini's book dedicated to collection of essays bearing his poetic intention to intervene in language, literature and film layers of Italian culture.

Pasolini's scope goes beyond individual disciplines, interconnects arts and beyond "mere" national scope. It opens up new issues in the community in which he later become fateful.

The thesis is dedicated to the first half of Pasolini's life that affected him during processing works analyzed below: *Ragazzi di vita* and *Una vita violenta*, *Accattone* and *Mamma Roma*. The rest of his life is not addressed, it does not impinge subject of interest and context, even in the last chapter is drawn from the book, the content of which already partially falls into the latter stages of his life and works.

This thesis has been focused on Pasolini's artistic intervention in the transformation of Italian society after Second World War, especially at the end of the '50s and beginning of the '60s of the 20th century. His literary narrative gradually moving into film processing. The rapid increase in urban population of Rome and its peripherals, *borgata*, who come from rural areas, poor areas of southern Italy, mainly deal with this issue.

This social change allows meeting with illiteracy of the people on the European continent in the 20th century, with increasing social inequality, transformation of social values and relationships

in the traditional Christian country like Italy is with no doubt. Known image of Italy completely changes.

Pasolini represents the Roman periphery, such as the environment changes. Their real residents become characters in novels and movies, which is typical for the period of neorealism. It captures the social and economic situation and the everyday life. It suggests social stratification: marginal poor sections of the population - the proletariat - and also part of the population still standing on the edge of the larger *sottoproletariato*. Besides that describes the middle and upper class Italian company called *bourgeoisie*, which is important to be aware of in terms of language stratification. Each language variant is different from each other, are a prerequisite to other lifestyles and ideas. In them is often hidden allusions to the history of humanity and its traditional Christian religion. Pasolini snaps to the current idea of evil for the Italian society, define it and at the same time it translates from the narrative books into narrative films.

OBSAH:

1. ÚVOD	10
2. UTVÁŘENÍ OSOBNOSTI UMĚLCE A INTELEKTUÁLA PIER PAOLA PASOLINIHO	12
2. 1 MLADŠÍ BRATR GUIDO	16
2. 2 DIDAKTICKÁ ČINNOST	19
2. 3 ŘÍMSKÉ OBDOBÍ	20
3. NEOREALISMUS	26
3. 1 ANALÝZA LITERÁRNÍCH DĚL	28
3. 2 ANALÝZA FILMOVÝCH DĚL	31
3. 3 KOMPARACE LITERÁRNÍCH A FILMOVÝCH DĚL	33
3. 3. 1 PROSTŘEDÍ	36
3. 3. 2 POSTAVY	55
3. 3. 2. 1 Typizace postav	57
3. 3. 2. 2 Gauneři	58
3. 3. 2. 3 Prostitutky	61
3. 3. 2. 4 Homosexuálové	62
3. 3. 3 JAZYK	65
4. FILM JAKO BÁSEŇ	75
4. 1 DISCORSO LIBERO INDIRETTO	78
4. 2 FILMOVÝ JAZYK	79
4. 3 LINGUA DELLA POESIA	81
4. 4 CINEMA DI POESIA	82
5. ZÁVĚR	84
RESUMÉ	86
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	92
SEZNAM OBRÁZKŮ	94
PŘÍLOHA OBRÁZKOVÁ I	95

1. ÚVOD

V této práci bych se ráda hlouběji zabývala Pasoliniho knižním a filmovým zpracováním tématu římské periferie. Toto téma mě zaujalo pro svou morální a lidskou hodnotu v novodobé společnosti, jak se kulturní a hospodářské vztahy odrážejí v lidských vztazích a vytvářejí nový společenský obraz.

Prostřednictvím dvou románů a filmů vypráví Pasolini o lidských slabostech bez jakéhokoli etického předsudku. Pasolini vcítěním se do postav a prostřednictvím zachování věrnosti jejich autentického jazyka přibližuje skutečnost natolik, jako by se člověk sám stával součástí takového prostředí. Borgáta, sídliště, předměstí, ať už římské či jakéhokoli jiného velkého města, představuje místo, kam lidé přicházejí, odkud lidé odcházejí a znovu se tam vracejí, vzniká cyklus. Pasolini poukazuje nové zbožnosti v neřestech, porušováním příkázání poukazuje na rituálnost. Tato nová tendence s jakýmsi až náboženským charakterem nahrazuje převládající katolicí až téměř do současnosti. V období před několika lety však toto období uvádá a dnes už má obyvatelstvo jiná východiska.

Různé projevy hledání spasení a všudypřítomný strach a obavy jsou v současné době ještě horší, neboť jsme příliš připravení a vzdělaní, než abychom věřili v dogmata, která se tradují po staletí. Co bylo platné pro lidstvo před sto lety, už nemůže být platné dnes pro moderního člověka. Otázky jsou stejné, ale my jsme vždy hledali nové odpovědi ke zmírnění strachu z prázdnoty, horror vacui. Kontrasty rezonují prostorem. Borgáty se stávají takovými místy, nefungují zde žádná pravidla a pořádky. Vše vzniká za chodu a stává se nechvalně proslulým místem, svatyní věřících v zločin a trest. Věčné město tak nabývá staronového rozměru.

Lidstvo více než pozemské zachycené Pasolinim odhaluje v těchto obrazech - jak románových tak filmových - lidské slabosti tolik vlastní každému z nás, které převrací v jistý druh lidské komedie i tragédie, která nás nutí se zasmát a současně - díky Pasoliniho citlivosti - nikoli se

vysmívat. V každém okamžiku nám dovoluje se ztotožňovat s postavami a pamatovat si, že lidstvo jsme my, každý z nás.

Pasolini věnuje ve svých filmech velkou pozornost zachycení náboženských obrazů a snaží se na diváka silně zapůsobit z pozice katolické víry. Černobílé záběry se šikový využitím šerosvitu zdůrazňuje autentičnost obrazů filmových sekvencí.

2. UTVÁŘENÍ OSOBNOSTI UMĚLCE A INTELEKTUÁLA PIER PAOLA PASOLINIHO

Pasolini patří mezi umělce celosvětového věhlasu. Svého naplnění dosahuje jako spisovatel, esejista, scénárista, ale i výtvarník a režisér. Jeho zbrání tedy není pouhé slovo. Jeho zkušenosti, znalosti, rozum a cit ho v tvorbě přivádějí k propojování různých technik a prvků: jazykových, literárních, přes výtvarné a filmové.

Nejen svými názory, ale i metodami přispívá ke své aktuálnosti i dnes. S ohledem na literární tradici italské literatury přestupuje hranice jejího klasického kánonu a pokouší se jej rozšířit, obohatit o nové prvky. Pozornost věnuje dialektu, jenž dává nejen v italském prostředí prostor lidové kultuře, do té doby značně opomíjené a ignorované.¹ Nutí se tedy otázka, kdy a kde se rodí tato Pasoliniho láska k lidové kultuře Itálie?

Zatím nejpodrobněji se životem Pier Paola Pasoliniho zabývala kniha *Vita di Pasolini* od Enza Siciliana, ze které jsem čerpala při zpracování první kapitoly.²

Pier Paolo Pasolini se narodil 5. března 1922 v Bologni, kde také vystudoval italskou filologii a dějiny umění. Rodí se v rodině vojenského seržanta Carla Alberta Pasoliniho a Susanny Colussi. Ve 20. letech Itálie prochází obdobím, kdy se k moci se dostává Benito Mussolini. Země mění svůj charakter a stoupenci střední vrstvy nacházejí své sympatie s fašistickou diktaturou.³ Mezi nimi i jeho otec Carlo Alberto. Ten následuje svoji vojenskou kariéru a s ním i rodina, která tak podstupuje časté stěhování po Severní Itálii: Bologna, Parma, Belluno, Conegliano, Sacile, Cremona, Scandiano a opět Bologna.⁴ Carlo Alberto jako příslušník armády často opouští rodinu

¹ Biondillo, G., *Pasolini Il corpo della città*, Edizione Unicopli, Milano, 2001, s. 24-25 nebo PPP, *Scritti corsari*, Garzanti, Milano, 1975, s. 49 a s. 175

² Siciliano, E., *Vita di Pasolini*, Milano: CDE 1995, s. 34

³ Tamtéž

⁴ Tamtéž, s. 40

a matka Susanna tráví veškerý čas s Pier Paolem. Vzájemná láska rodičů se stává obětí rodinné situace. Matčinu vášeň se snaží zachraňovat malý Pier Paolo. Matčina oddanost, otcova bouřlivost - to vše se odráží v Pasoliniho charakteru a tvorbě. Díky literatuře, zejména pak poezii a kultuře, později v Pasoliniho dílech přežívá morální svět drsného, despotického otce, jež pro něj představuje autoritářství. „Režim, který předznamenává zásahy vyšších sil, respektive represivní tlaky v životě, které P. označuje *borghesi*, jež zabraňují pravdě, aby byla vyjádřena. Tato opravdovost je skutečným projevem lidského těla, a tudíž jeho ducha. Tělo, které se však projevuje, hovoří, je to, které zažilo násilí a tím se dožaduje slova, které znamená zaklení; zaklení, jenž uvolňuje jakoukoli vitální energii, a tudíž zaklení opravdové víry.“⁵ Otec chtěl obnovit staré pravdy, ty pokleslé a odmítnutí hodné pravdy. Pravdy, jež dějiny obrátily nebo obracejí v lži. Otcovy staré pravdy jsou represivní a autoritářské, a proti nim Pasolini bojuje ve své poezii. Svět a jeho dění je jinde. *La vita è altrove*.⁶

Už na škole roste ryzost jeho charakteru. Miluje sport, hlavně fotbal. Nevyhýbá se žádné výzvě. I když byl v některých okamžicích zdrženlivý, svoji autoritou a iniciativou motivuje okolí. Okruh jeho přátel je výhradně literárního založení: Giovanna Bemporad, Luciano Serra atd.⁷ „Zatímco stále ještě fašistické společenské uspořádání a podmínky, ve kterých se studenti nacházeli, posilovaly jejich kulturní a vědomostní potřeby, různá zájmová setkání napomáhají udolávat sílu tohoto režimu, neboť jen tak mohou zasahovat, diskutovat o nedůvěře a pochybovačnosti vůči němu.“⁸ Pasolini má odvahu klást opravdové otázky a hledat opravdové odpovědi. Přesvědčení se odráží v kontrastu vědění a vzdělání.⁹

⁵ Tamtéž, s. 50

⁶ Tamtéž, s. 50 - 52

⁷ Tamtéž, s. 57

⁸ Tamtéž, s. 58

⁹ Tamtéž, s. 58 - 60

Ve škole patřil Pier Paolo vždy k těm nejlepším. Po středoškolských studiích na Liceo Galvani se zapsal na Boloňskou univerzitu, kde vystudoval románskou filologii a dějiny umění.¹⁰ Jeho esteticko-výtvarné vzdělání se utvářelo pod vlivem významného docenta dějin umění Roberta Longhiho.¹¹ Jeho metodologie a stylistika byly novinkou v univerzitním prostředí, zejména na poli humanistickém a literárním, a tím poutaly velkou pozornost.¹² Literaturu Pasolini studoval u profesora Carla Calcaterra, který až chorobně lpěl na studiu klasiků.¹³ Náročné úkoly se odrazily na vytrvalosti, úpornosti a perfekcionismu Pier Paola.

Svou diplomovou práci věnuje Pascoliho dialektům.¹⁴ V roce 1942 Pier Paolo a jeho tři spolužáci (Leonetti, Roversi, Serra) zakládají časopis *Eredi*, který se zabývá moderní literární tradicí spisovatelů, jako jsou Montale, Cardarelli, Luzi, Bertolucci apod. Po večerech se setkávají a debatují o svých uměleckých aktivitách.¹⁵ I když později komunikace upadá, udržuje nadále Pier Paolo písemnou korespondenci. Důležitost přátelství i nadále setrvává v jeho srdci.

Na přelomu následujícího roku následuje práce v časopise *Il Setaccio*.¹⁶ Umění, hudba, literatura, poezie, divadlo a film, ale také i politika, to vše jsou společná témata tohoto okruhu. V časopise vychází jazykové i literární překlady. Pasolini zde uveřejňuje své první furlánské

¹⁰ Tamtéž, s. 53 - 59

¹¹ Styl Roberta Longhiho, měl později i vliv na Pasoliniho popisný umělecký styl ve filmu *Mamma Roma*.

IN: Biondillo, G., *Pasolini Il corpo della città*, Edizione Unicopli, Milano, 2001, s. 24 - 25

¹² Siciliano, E., *Vita di Pasolini*, Milano: CDE 1995, s. 59

¹³ Tamtéž, s. 59

¹⁴ Název diplomové práce: *Antologia della lirica pascoliana*, základem této práce byl v důrazu lingvistickém a glotologickém poezie - nepoezie, ale hlavně nese v sobě zárodky literární kritiky.

IN: Biondillo, G., *Pasolini Il corpo della città*, Edizione Unicopli, Milano, 2001, s. 24-25

¹⁵ Siciliano, E., *Vita di Pasolini*, Milano: CDE 1995, s. 65

¹⁶ Tamtéž, s. 68

verše. Poté vychází kniha *l'Usignolo della Chiesa cattolica*.¹⁷ Jsou mu otištěny i další zajímavé články, eseje a knihy, které jako by následovaly potřebu humanistické komunikativnosti.¹⁸

Od roku 1943 Pier Paolo pobývá se svou matkou a rodinou ve Furlánsku.¹⁹ Cítí se tu jako doma, píše své první básně, svůj projev co nejvíce přibližuje nářeční mluvě. Tak vzniká sbírka *Poesie a Casarsa*, která obsahuje bohaté jazykové dědictví daného regionu - *localismi*. Užití furlánského dialektu vyvolává provokativní až skandální reakce. Na podobě tohoto dialektu se odráží dlouhá a pestrá historie regionu. Vychází z literární *koiné*, což je obecná podoba jazyka, a tím dokazuje potřebu psané podoby jazyka doposud pouze mluveného.²⁰ „Pasoliniho romantická zběsilost, vzdělávací síla poezie považuje za jedinou skutečnou sílu a vitalitu lidu a komunity. Dialekt se pro něj stává jazykem, jestliže dochází k jeho užití a vyjádření pocitů. Basníková tvorba svoji formou a stylem udává směr dějin a kultury.”²¹ Dnes kniha přispívá k dědictví italské dialektální literatury. „Pasoliniho záměrem je oživit místní furlánskou kulturní tradici ubohých venkovanů, kteří byli dlouhé roky utlačováni, a dát jim možnost se povznést na úroveň rovnocenných, rovnoprávných lidí.”²² Sleduje potřebu pozvednutí Furlánska a jeho dialektu na

¹⁷ Básnická sbírka z období let 1943 - 1949 psaná v italštině. Sbírka je rozdělena do sedmi částí. Je to v podstatě Pasoliniho nepřetržitý niterný dialog a snaha uvnitř sebe samotného nacházet formy společných hodnot. Pociťuje rozpor lidské duše, rozpor mezi světem vnitřním a vnějším, rozpor individuální a společenský. Postava ptáčka v názvu je jasně symbolická. Slavík z prostředí z Furlánska je současně alter ego spisovatele v sérii dialogů, které oslavují krásu země a přírody. Jako by tyto prvky ve své síle nesly onu pravdu a čest, ona příroda je správným společníkem člověka a jeho samoty. Pasolini se snaží v těchto verších najít sám sebe. Prostřednictvím napětí mýtického se přiblížit k transcendentnímu poznání. Náboženská tradice se ve sbírce projevuje jako společná hodnota a se svými zvyky upevňuje psychické a ideologické stránky lidského života.

IN: http://www.pasolini.net/poesia_usignolo.htm

¹⁸ Siciliano, E., *Vita di Pasolini*, Milano: CDE 1995, s. 66

¹⁹ Pasolini si zde nachází domek v klasickém venkovském furlánském stylu. Umožňuje mu klidný prostor pro četbu literatury. Stává se jeho studovnou a v klidu tak může číst nejen řecké a latinské klasiky.

IN: Siciliano, E., *Vita di Pasolini*, Milano: CDE 1995, s. 80

²⁰ Tamtéž, s. 71 - 74

²¹ Tamtéž, s. 84

²² Tamtéž, s. 85

úroveň veřejně reprezentativní, tedy přímo úměrné jazykové úrovni a rovnocenné mezi italštinou a furlánštinou. Vydobýt jazyku takové sebevědomí, jež mu chybělo.

2.1 MLADŠÍ BRATR GUIDO

Pasolini měl mladšího bratra Guida. Byl odvážný a vstřícný, jeho nevinnost, nadšení, nevázanost a fantazie byly zjevné. Rodičovské rozepře ho netrápily tolik, jako matčino upřednostňováním Piera Paola.²³ Není tedy divu, že po střední škole odmítá její přání jít studovat medicínu. Nechal se naverbovat partyzánskými oddíly²⁴ a bojoval na hranicích Furlánska, kde se střetávaly italské a slovinské jednotky. Přesto si nikdy nenechal utéct Pierovo psaní, velice se zajímal o rodinu a bratrovu spisovatelskou činnost. O to více zdrcující byla zpráva o Guidově smrti v Porzus 2. 5. roku 1945. Pro Pasoliniho Guidova smrt konkrétně na sporném území, které je představováno jazykovou nesrozumitelností, se jeví jako výzva pro jeho lidské a zejména společenské jednání a vzájemné porozumění. Variantnost jazyka, jazyková bariéra a spory pro něj představují současný obraz města. Jeho mladistvá snovost se rozplývá a postupně v něm vytváří nové zanícení, politické zaujetí. Budí v něm občanský závazek.²⁵

Ještě téhož roku, 30. října 1945, se Pasolini zapisuje do asociace *Patrie tal Friul*, jejímž politickým programem je autonomie.²⁶ Region, který se nachází na hranicích s Jugoslávií a stýká se v něm dialekt benátský a furlánský, je prostorem sporu. Podle Pasoliniho je ale třeba tuto oblastní nezávislost považovat za faktor progresivní, jak na poli sociálním, tak občanském. Pasolini se angažuje v psaní do tiskoviny *Libertà*, na titulní stránce se objevují jeho příspěvky 31. prosince 1946 a 26. 1. 1947.²⁷

²³ Tamtéž, s. 55

²⁴ Tamtéž, s. 97

²⁵ Tamtéž, s. 104

²⁶ Tamtéž, s. 118

²⁷ Tamtéž, s. 118 - 124

Ještě předtím se však vyjadřuje k otázce samostatnosti provincie Pordenone. Toto město považuje za samostatnou oblast, jazykový ostrov Furlánska. Podle Pasoliniho nelze odhlédnout od skutečnosti jeho rozdílného historického vývoje a tedy rozdílné mentality. Tento názor předloží na základě lingvistického ověření ve svém článku z 6. 11. 1946. Obhajuje samostatnost jak Pordenone, tak Furlánska. Tato oblast totiž nadto posiluje hranice jednotné Itálie vůči jihoslovanskému obyvatelstvu. Národní hrdost spočívá v samosprávě a občanské společnosti, vše směřuje k pokrokovosti jejich národní hrdosti.²⁸

Když se tedy dojednává konečná podoba ustavení Furlánska - Julského Benátska, vycházejí Pasoliniho články, ve kterých vyjadřuje svoje polemiky. Ty mají dvojí záměr - chápat furlánskou samostatnost pouze jako patriotické tendence z důvodu politického a kulturního klidu, anebo současně jako tendence politické levicově orientované, zejména pak komunistické strany. Jejich obsah tvrdí, že aby se „tato oblast vyhnula místnímu měšťáckému zlenivění, navrhuje, že právě oni by měli být podnětem k novému založení nové mentality. Ta by se měla vyjímat ve schopnosti pojmout prehistorii a přeměnit ji v historii a lidskou povahu v povědomí.“²⁹ Pasolini tehdy věřil, že jedině komunismus v daný moment dokáže vydávat podněty k utváření takové nové skutečnosti, její kultury a morálky; ale hlavně, že „literát stojící nalevo by měl být zcela prost toho, čím je pro něj literatura, a být loajálním politický partnerem.“³⁰

K pozornosti vůči komunistické straně ho přivedla Guidova smrt. Pasolini vidí v komunismu zbraň dialektickou a racionalizační, tzn. vést spor tvořící podmínku k myšlení a vidět tak spor uvnitř sebe samých. Jiným slovy, jsa si vědom rizika přehnané pravověrnosti dané ideologie, jedině, co ho drží trochu zpátky, je rozumové vědomí a jako taková kontrola tohoto citu. Pasolini věří v lidské povznesení obzvláště po dobách tuhého nacionalismu a partyzánského boje.³¹ Právě v té době se zapisuje do strany *San Giovanni di Casarsa*. Tato komunistická sekce zastává silně proticírkevní a protidemokřesťanský postoj, Pier Paolo, který si nedokáže od čehokoli odmyslet

²⁸ Tamtéž, s. 119

²⁹ Tamtéž, s. 127

³⁰ Tamtéž, s. 127

³¹ Tamtéž, s. 121

křesťanské principy, tak vstupuje do této strany. V roce 1948 je zachycen na fotografii mezi zakladateli *Federazione provinciale comunista di Pordenone*. Následující rok už je v Furlánsku veřejně známou osobností. Vede různé konference, setkání, debaty. Píše do různých deníků a stává se mluvčím kulturního dění, upozorňuje na další mladé italské básníky. Mimoto se aktivně zajímá o umění a sám maluje.³²

Mezi jeho přátele patří Giuseppe Zigaina,³³ který spolu s ním dokonce potom vystavuje v Udine. Jezdí spolu na kole po furlánských vesnicích a Pasolini tak živě zaznamenává svůj jazykový výzkum.³⁴ Jsou bojovnými komunistickými stoupenci a často jsou spojováni díky podobným či stejným záměrům. Ve svazku básní *Dov'è la mia patria* z roku 1948-1949, který je ilustrovaný Zigainou, a vyšel v edici *Accademiuta*, je sesbírána hovorová mluva z úst mluvčích z Pordenone a přilehlého okolí. Vznikala tak jakási lingvistická mapa.³⁵

Pasoliniho románový experimentalismus a Zigainův postkubismus znamená pro Itálii poznávání Evropy, politické víry a morální pravdy.³⁶ Pasoliniho život ve volných prostranstvích a pádský naturalismus vyvolává téměř mystický sensibilismus. Výpravný styl, který ho sledoval ve furlánských představách, později převádí do obrazů. Díky své fyzické a existenciální schopnosti a dovednosti poznávat a hodnotit věci a jevy nejen ze subjektivního aspektu, ale z více hledisek, se projevují na základě poznávání. To vše se jeví jako znaky předznamenávající novou kulturu.

³² Tamtéž, s. 124 - 128

³³ Jeden z nejvýznamnějších malířů italské kultury 20. století. Rodák z Furlánska. Narozen roku 1924. Svou osobnost utváří v Benátkách. Roku 1946 se setkává s Pasolinim. O tři roky později navrhuje 13 kreseb pro Pasoliniho *Dov'è la mia patria*. V roce 1957 mu Pasolini ve sbírce básní *Gramsciho popel* věnuje báseň *Quadri friuliani*. V roce 1968 spolupracují na filmu *Teorema* a později také spolupracují na filmu *Decameron*. Od 80. let, po Pasoliniho smrti, se Zigaina věnuje psaní. Vydáván několik publikací zabývajících se Pasoliniho životem a smrtí.

IN: http://it.wikipedia.org/wiki/Giuseppe_Zigaina; <http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-zigaina/>

³⁴ Siciliano, E., *Vita di Pasolini*, Milano: CDE 1995, s. 125

³⁵ Tamtéž, s. 125

³⁶ Tamtéž, s. 125

2.2 DIDAKTICKÁ ČINNOST

Didaktická vášeň přivádí Pasoliniho k otevření malé soukromé školy pro několik málo žáků, kde je kromě klasiků literárního umění učí psát furlánskou poezii.³⁷ Tu si také mohou přečíst v časopise *Stroligut*, almanachu psaném v casarštině, nadto také prózu nebo zpoetizované denní události.³⁸ V té době Pasolini také píše divadelní text: *I turcs tal Friul*.³⁹

V letech 1947 - 1948 a 1948 - 1949 vyučuje na škole ve Valvasone.⁴⁰ To se mu stává osudným. Je obviněn z obtěžování mladých chlapců, po Furlánsku se šíří skandál. Nadto se domů se vrací Carlo Alberto, kterému je diagnostikována manioparanoia. Jeho mentální stavy a výtržnosti tuto situaci neulehčují. Pasoliniho vyloučení z komunistické strany pro jeho homosexuální orientaci⁴¹ už je poslední kapkou, po které se Pier Paolo sebere a společně se svojí matkou utíká do Říma.

³⁷ Tamtéž, s. 87

³⁸ Tamtéž, s. 92

³⁹ Silná lingvistická identita se odráží i na psychologii obyvatel tohoto regionu, její výjimečnost a jejich bojovnost.
IN: Tamtéž, s. 79 - 86

⁴⁰ Tamtéž, s. 130

⁴¹ Odsouzen za mravní úpadek, zneužití mladistvých se odvolává na prožitek založený na literární a erotické přitažlivosti četby románu s homosexuální tematikou. Byla známa Pasoliniho fascinace obdobím francouzské dekadence a jejích *Prokletých básníků*, francouzského symbolismu, jmenovitě A. Gida a J. P. Sartra.
IN: Tamtéž, s. 159 - 160

2.3 ŘÍMSKÉ OBDOBÍ

„Dětství, hrdinské období života: Pasolini říká, že se mu zoufale stýská po těchto třiceti letech, ale je to možná právě příjezd do Říma, jež mu jej maže z paměti.“⁴²

Enzo Siliano popisuje Pasoliniho příjezd s matkou do Říma následovně: „Je to pro něj jako příběh renesančních malířů, manýristů či Caravaggia, kteří sem přicházeli z Pádské nížiny za účelem svého zrání a poznávání tajemství stylů, otupující rytmus života tohoto města.⁴³ V Římě pomalu zakouší, co je skutečná láska, co je skutečný život.

V knize *Roma 1950: diario* je Pasoliniho zpověď a porovnávání vlastních dojmů, pocitů, myšlenek, které ho provázely při příjezdu do města. Ve sbírce básní srovnává své dojmy z dospívání ve Furlánsku, krajinu pádské nížiny, přírody a místní zvyky, které se odrážejí, současně rozpouštějí a bortí v hlučných rušných ulicích věčného města.⁴⁴ Odmítá se vzdát svého mládí. Ve své existenci se mu daří nalézat uspokojení. Lidské bytí podle něj nikdy nedozraje.

⁴² Tamtéž, s. 55

⁴³ Tamtéž, s. 179

⁴⁴ Ecco... il sole contro la parete della casa di fronte preme un tetro cocente lume, che, di riflesso, invade la mia camera. E già ingiallito il dono del risveglio, antico come un giorno di pioggia in qualche desolata, grave città padana, con stupende pietre e giardini e periferie dove, in quei vecchi anni, erano freschi i mattini, come questo che già muore.

Zde... Slunce se opírá o zeď protějšího domu svým pražícím zachmuřeným paprskem, který v odlesku zaplavuje můj pokoj. Je už zažloutlý, dar probuzení, dávný jako deštivý den v nějakém opuštěném pádské městě, s krásnými skálami a zahradami a předměstími kde, za těch starých časů, byla rána svěží, stejně jako to, jež už hyne.

IN: PPP, *Roma 1950: diario*, Lunario, all'insegna del pesce d'oro, Milano 1960, s. 25

Poznání je krásné, je hořké, je drsné, a to je jeho věčná krása.⁴⁵ Pasolinimu se otvírá nová fáze života. Vstupuje na pole drsné reality, bez přikreslování a bez naivity. Je odhodlán se oddat Římu, městu střetu civilizací.⁴⁶

Začátek je krušný, nenachází žádnou práci. Kontaktuje své přátele a známé, ale nedaří se nic nalézt. Nakonec začne působit v novinářské oblasti. Dělá korektury článků, píše příspěvky do různých novin. Jeho prvním skutečným článkem je recenze knížky *Favole della dittatura* od Leonarda Sciascii, která vychází v *Liberta d'Italia* v březnu roku 1950. Už v květnu téhož roku mu vychází další článek pod názvem *Romanesco 1950*, tím začíná jeho spolupráce s deníkem *Il Quotidiano*. Následují periodika jako: *Il Popolo di Roma*, *Il Giornale di Napoli*, *Il Lavoro* di Genova ecc. Občas mu otisknou nějakou povídku v *Il Mondo*. Účastní se prací na *La Fiera letteraria*. Jeho úvodníky jsou spíše vypravěčského stylu. Přikládá k nim i pasáže z *Amado mio*.⁴⁷

⁴⁵ Mattina. Che stupore senza gioia. Un coro che si sgrana in mille echi – fresco e inerte un motore si allontana sul selciato umido – grida e rigrida il venditore, con il suo caretto – sotto i bucati inquieti, e un coro disarmonico, cieco. Quanta pace dentro questo disordine. E solo, a contemplare, un uomo, veramente uomo, che veramente perde il dono della sua gioventù, che veramente muore... Dovrà pur dirsi, infine, che non è un altro, che lui stesso vive questa ventura tanto nuova da far gridare di stupore. Ed è mattina, quanta vita nel rione, al gelo tiepido, all'oscura luce!

Ráno. Jaký úžas bez radosti. Sbor, který se rozpadá do tisíce ozvěn - čerstvý a nehybný motor se vzdaluje na mokré dlažbě - do kolečka vykřikuje podomní prodáváč se svým vozíkem - pod třepotajícím se prádlem, je disharmonický, slepý sbor. Kolik klidu v tomto zmatku. A jediný, kdo vše kontemplanuje, je, člověk, opravdový člověk, který opravdu ztrácí dar mládí, který opravdu umírá... Třeba dodat na závěr, že není nikdo jiný, že on sám si užívá tento prožitek, tak nový, že se mu chce křičet úžasem. A to ráno, kolik života je v městské čtvrti, v mírném chladu, na temné záři!

IN: Tamtéž, s. 30

⁴⁶ Apro su un bianco lunedì mattina la finestra, e la strada indifferente ruba tra la sua luce e i suoi rumori, la mia presenza rada tra le imposte. Questo muovermi... in giorni tutti fuori dal tempo che pareva dedicato a me, senza ritorni e senza soste, spazio tutto colmo del mio stato, quasi un'estensione della vita mia, del mio calore, del mio corpo... e s'è interrotto... Sono in un altro tempo, un tempo che dispone i suoi mattini in questa strada che io guardo, ignoto, in questa gente frutto d'altra storia... Otevřu okno do bělostného pondělí, a lhostejná ulice se zmocňuje ve své záři a svém ruchu, moji vzácnou přítomnost mezi okenicemi. Tento pohyb... všechny tyto dny mimo čas, který se mi zdál vyhrazený jen pro mě, bez návratů a zastavení, naplněný prostor mého stavu, skoro rozšíření mého života, tepla, těla... se přerušilo... Nacházím se v jiném čase, čase, který uspořádává svá rána v této ulici, na niž hledím, neznámý, v těchto lidech, kteří jsou plody jiného příběhu.

IN: Tamtéž, s. 36

⁴⁷ Siciliano, E., Vita di Pasolini, Milano: CDE 1995, s. 183

Řím ho pohlcuje. „Řím, s veškerou svou věčností, je nejmodernější město na světě: moderní, protože vzhledem k časové ose vstřebává veškerý čas.“⁴⁸

Stále více se věnuje psaní. Jako by se tak přibližoval duchu města a zeslaboval jeho nadvládu nad sebou. Hledá práci, hledá přátele. Mění se, aniž by si to nějak uvědomoval. Na začátku stále bydlí na okraji Říma. Často střídá lokality. Při jedné příležitosti se seznamuje s významným spisovatelem a redaktorem časopisu „*Botteghe Oscure*“⁴⁹ Giorgiem Bassanim. V tomto časopise uveřejňuje svůj článek *I parlanti*, což Enzo Siciliano označuje jako Pasoliniho definitivní rozloučení s již pouhou furlánskou vzpomínkou.⁵⁰ Pasolini se touží prosadit. Zkouší to pomocí různých známostí, ale nedaří se. Nakonec rozesílá své verše do soutěží a roku 1950 uspěje. Báseň *Il testamento Coran* získává druhou cenu dialektální poezie podle hodnocení *Il Cattolico*.⁵¹ Následuje další úspěch, cena za milostnou poezii, roku 1952 získá další cenu v Neapoli, cenu za literární kritiku věnovanou debutantům. V porotě zasedalo hodně významných literátů, mezi nimi i Giovan Battista Angioletti, který Pasolinimu poté pomáhá ke spolupráci v literární sekci *Giornale Radio*. Pasolini pro ni píše recenze knih, spolupráce

⁴⁸ Tamtéž, s. 183

⁴⁹ Časopis věnující se mezinárodní literatuře, který byl založen princeznou Marguerite Caetani. Bassani jí navrhl, aby se Pasolini mohl ucházet o místo knihovníka. Odmítla jej.
IN Siciliano, E., *Vita di Pasolini*, Milano: CDE 1995, s. 187

⁵⁰ Siciliano, E., *Vita di Pasolini*, Milano: CDE 1995, s. 187

⁵¹ <http://www.ilcattolico.it/>

pokračuje až do roku 1954. Zde se také poznává s Carlem Emiliem Gaddou⁵², což se mu stane osudovým setkáním.

Gadda⁵³ upozorňuje na mimořádný Pasoliniho talent a citlivost vůči jazyku a jeho obsahu, na jehož základě může geniálně rozvíjet kritický talent a pomáhá mu k jeho rozvoji. Jestliže pro Gaddu znamená dialekt porušení tradičního literárního lexika a rozšíření slangu skutečnost vedoucí k deformování individua a jeho projevu, pro Pasoliniho naopak představuje jazyk privilegovaných chudřasů Bohem požehnaných.⁵⁴

Od roku 1951 uveřejňuje v novinách *Studi* své příspěvky o potřebě popisu života v Římě. Uvědomuje si, že zvládnutí tohoto kulturního aspektu jej zdaleka tak nenaplnuje, jako touha přiblížit se psaní o skutečném životě lidí, vydat ze sebe svědectví na základě skutečnosti, které by mělo narativní podobu.⁵⁵

⁵² 1893- 1973. Narodil se v Miláně, vystudoval elektronické inženýrství tamtéž. Účastní se války, která má podíl na jeho další životní vizi. Na jistou dobu propadá vojenské síle a věří v její formační sílu: důstojnost jedince a jeho národní uvědomění a později bezvýznamnost svého boje. Jeho literární nadšení a pocit nedostatku knih ho přivádějí k hlubšímu zájmu o literaturu. Duševně se stahuje, vrací se ke studiu. Cestuje (Sardinie, Argentina), začíná se živě zajímat o literaturu, filozofii a psychoanalýzu. Píše, přispívá do časopisů. Stěhuje se do Florencie. Cítí tak návaznost na lombardské literární tradici. Přestože spousta jeho děl zůstává nedokončena, později vydavatelství Garzanti vydá kompletní verzi sebraných spisů. Naopak Einaudi vydává *Meditazione Milanese*. Gadda si je vědom své rozdílnosti, pociťuje, jak se v něm střetávají rozpory lásky a nenávisti, vzteku a umírněnosti, zvědavosti a nedůstojnosti, jenž v něm postupně utvářejí zralost po pátrání těchto vlastností. Jeho nejvýznamnější dílo: *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, detektivní román z římského prostředí, je považován za jeho vrcholné dílo. Umělecké zachycení skutečnosti na základě jazykové pastiche (směsice či napodobenina) je použit jako výrazový prostředek jednoho z důležitých aspektů literární kritiky.

IN: Invito alla lettura di C.E.Gadda, Ferrero,E., Mursia, Milano, 1972

⁵³ Jeho *Quer Pasticiaccio brutto de via Merulana* je geniální kniha zahrnující několik vrstev a regionálních podob jazyka. Gadda s ním vytváří tzv. *plurilinguismo*. Obrací pozornost italské lingvistiky a kritiky na tzv. *pastiche linguistico* současně na fenomén jazykové mimeze.

⁵⁴ Siciliano, E., Vita di Pasolini, Milano: CDE 1995, s. 188

⁵⁵ Tamtéž, s. 193

Ještě téhož roku na konci školního trimestru začíná Pasolini znovu učit. Vyučuje na střední škole *Francesco Petrarca* v Ciampinu.⁵⁶ Tato výuka mu vydrží dva roky, do konce letního trimestru roku 1953. Díky této práci a stálému příjmu si může dovolit pronajmout vlastní byt v Ponte Mammolo. Jeho první vlastní útočiště stále na okraji Říma, Rebibbia, je obdobím stále zatím ještě jeho lidského a intelektuálního zrání, i zde ho ještě stíhají smíšené pocity římského bytí. Na jednu stranu pohanskost a smyslnost v přístupu zdejších obyvatel, ale na druhou stranu také úzkost, samota, odloučení.

Začíná pracovat na dvou antologiích: *Poesia dialettale del Novecento* a *Canzoniere Italiano*.⁵⁷

Pier Paolo bydlí se svou matkou a jednoho dne se tam objeví jeho otec Carlo Alberto. O minulosti se už nebaví. Otec se těší z Pier Paolových úspěchů a přátel.

Mezi Pier Paolovy přátele patří Attilio Bertolucci. Ten přichází do Říma z Parmy, následuje svou touhu věnovat se filmu. Bydlí společně s Luigim Malerbou a Antoniem Marchim, režiséry, kteří se znají s Bassanim.⁵⁸ Ať už z jakýchkoli důvodů Pasolini končí učitelskou praxi, naskytuje se mu další profesní příležitost: díky Bassanimu dostává příležitost k sepsání scénáře pro film Maria Soldatiho: *La donna del fiume*.⁵⁹

Livio Garzanti, majitel vydavatelství Garzanti, syn Alda Garzantiho, jeví značné kulturní zaujetí pro nové osobnosti. Snaží se shromažďovat intelektuální dědictví a hodnoty v rodinném vydavatelském domě. Jeho konzultantem je Pietro Bianchi, který mu představí Bertolucciho, a ten mu dá k přečtení *Il Ferrobedò*, kapitolu z *Ragazzi di vita* otištěnou v časopise *Paragone*.

⁵⁶ Ciampino, obec, součást Říma na severo-západním okraji města. Jedná se o tehdejší okrajovou část města, stále však součást jižního pásu římských borgát, kam se byli nuceni po válce vystěhovat rodiny tzv. *piccolo borghesi*.

⁵⁷ Siciliano, E., *Vita di Pasolini*, Milano: CDE 1995, s. 195

⁵⁸ Tamtéž, s. 189

⁵⁹ Už v roce 1945 měl Pasolini možnost se podílet na filmové produkci. První zkušenost byla ještě ve Furlánsku, kde napsal filmový námět *Leid/ I calzoni*. V roce 1949 produkoval dokument o zemědělcích ze San Vito al Tagliamento.
IN: Siciliano, E., *Vita di Pasolini*, s. 200

Livio se chce okamžitě seznámit s autorem úryvku a na základě osobního setkání nabízí Pasolinimu vzájemnou spolupráci.⁶⁰

Původně se úryvky o *ragazzi di vita* s lehkými náznaky dialektální mluvy objevují v listech levicových deníků,⁶¹ ale roku 1955 vychází v kompletní knižní románové podobě *Ragazzi di vita*. Námět, jehož syrovost je v italském literárním přehledu tolik neobvyklá. Lingvistický pokus, na jehož základě přetváří a vytváří jazyk - mluvu nízké společenské vrstvy – *sottoproletariato*. Zatím ještě žádný italský spisovatel se nepokusil přiblížit tak zjevnou pravdivost příběhu. Zlomky vyprávění a jeho jazyka dokonale odhalují sílu narativní tradice.

Roku 1957 získává Pasolini ocenění za sbírku básní *Gramsciho popel*. Závazek, občanskou povinnost, kterou v sobě pociťuje, tak přenáší do svého díla, aby jej mohli společně sdílet s ostatními čtenáři.

O dva roky později vychází druhý román se stejnou tematikou jako román první *Una vita violenta*. předobrazem prostředí obou děl je tzv. *borgáta* jakožto fenomén chudé periferie, předměstí na okraji Říma, jež se vyznačuje svým životním rytmem a ojedinělou slovní zásobou. Tyto romány jsou pouhým začátkem Pasoliniho potřeby komunikace. Velkými tématy pro něj jsou sdílnost, potřeba projevu prostřednictvím nového obrazu, a to jak formou, tak obsahem: předat prostřednictvím obrazu hodnotou nejen estetickou, ale i etickou. Hledá, jakou jinou novou formu by dal svému svědectví doby, ve které žije. Ptá se, jak technologický pokrok zasahuje do reality a přetváří skutečnost a tradice humanistické kultury, ale také, jak umělecké druhy jako literatura a malířství přetvořit do filmového básnického vyprávění.

⁶⁰ Tamtéž, s. 200

⁶¹ Tamtéž, s. 183

3. NEOREALIZMUS

Neorealismus je umělecký směr, který spadá do období od konce 40. let až do poloviny 60. let 20. století. Mezi autory neorealismu se obvykle řadí i Pasolini, který však tento rámec překračuje. Jak lze však neorealismus obecně charakterizovat?

Tento umělecký proud se odrazil v literatuře, filmu, fotografii i malířství. Šlo o nové nahlížení na realitu, jež souvisela se sociálně hospodářskou situací a vývojem Itálie. Jako umělecký proud svou předponou „neo“ odkazuje na realismus konce 19. století, na *verismus* Giovanniho Vergy. Jedná se o formu kritického realismu na podkladě tradic italské literatury a umění, rozvíjející se v nových podmínkách poválečné Itálie, a vyjadřující odpor proti fašismu nebo později křesťansko-demokratickým silám.

Neorealistická literatura čerpá převážně z tehdejší dobové tematiky a zpracovává zejména příběhy lidí z nižších společenských vrstev - proletariátu, kde byl společenský a kulturní dopad války nejtíživější. Příběhy se odehrávají v prostředí pozorovaných změn po celé Itálii a nejcitelněji se projevují v hlavním městě Římě.

Neorealistické filmy svou tematikou vypovídají o tragických osudech prostých lidí, námaze a práci, všednosti poválečného období Itálie a v neposlední řadě o hospodářském zázraku na konci 50. a následně 60. let 20. století, o sociálních důsledcích rychlosti ekonomického vývoje, kdy se společnost nestačila vyvíjet souběžně s ním. Téměř dokumentaristické zobrazení odhaluje sociální problémy prostřednictvím osudů jednotlivých lidí, nedostatky městské společnosti, zábrany důstojného života lidí, ale vcelku hluboký humanismus a nefalšovanou lásku k prostým lidem. Samozřejmě i neorealismus naráží na cenzuru a hrozbu církevních zásahů.

Tento směr je spojen s celým rozvojem pokrokového světového filmového umění. Silný vliv sovětské kinematografie mu také nelze upřít, a to zejména tvorby Ejzenštejna a Pudovkina, což vypovídá také o sympatiích ke komunistické sovětské společnosti.

Exteriéry bez přikrášlování, skutečné události, neprofesionální herci, to je součástí specifických rysů neorealistických filmů. „Boj za pokrokové filmové umění, za obranu a rozvoj národní kultury, proti klerikálnímu tmářství a proti vládě monopolů - to je neoddělitelná část boje italského lidu za nezávislost, za demokracii a za mír.“⁶² Neboť skutečná kultura čerpá svoji inspiraci ze všech částí světa, avšak vyrůstá z domácí půdy a musí se opírat o široké lidové masy. Umění a literatura zůstanou bez života, budou-li si neustále všimnout cizích vzorů.

V roce 1946 se na filmovém festivalu v Cannes představuje film *Roma città aperta*, jež jednoznačně získává světový ohlas a stává se tak zlomovým pro italskou kinematografii. Její úroveň se dostává na úroveň světovou. Rosselliniho a De Siky filmy se stávají motorem nové éry italské kinematografie. Nejen filmy *Paisà*, *Siusecià*, ale i další filmy: *Ladri di biciclette*, *Riso amaro*, *La terra trema*, *Germania anno zero* se stávají kultovními snímky díky své skvělé vyjadřovací schopnosti a síle vytvářet a představovat situace italského prostředí. Dávají porozumět politické a kulturní situaci jednotné Itálie jako republiky a Italům jako jednotnému národu. Tak se v uměleckém vývoji a osobitém výrazu italský film stává prvním v řadě mezinárodní konkurence.

Neorealistická produkce se tedy zařazuje mezi produkci světovou. Italové si vytvořili nový realismus. Vytvářejí novou filmovou báseň s pomocí jednoduchosti prostředků jako výsadou své tvorby. Neorealismus nepředstavuje pouze reakci národa osvobozeného od fašismu, ale hlavně naznačuje novou renesanci lidského ducha ve filmu.

Pasolini však přichází s novým pojetím, které se projevuje také v jeho tvorbě: chce bojovat za solidaritu všech lidí dobré vůle, jako výraz uvědomění reálného života dnešního člověka, zachycovat skutečnost, aby nutil diváka o ní přemýšlet. Film je tvořen srdcem i intelektem - krása člověka je zobrazována v mezilidských vztazích, pomocí krajiny jako prostředí života

⁶² IN: Síla a slabost neorealismu, Bogemskij, G., Film a doba, ročník VI., Praha, 1960, s. 102

člověka, to vše prostupuje děj živou realitou. Je to jakási umělcova cesta k lepšímu zítřku italského člověka, a nejen italského...

Italský literární neorealismus se rozšířil zejména v desetiletí po skončení druhé světové války a soustředil se na podobná témata i způsob jejich zpracování jako neorealistický film. Mezi jeho nejznámější představitele kromě Pasoliniho patří Alberto Moravia či Vasco Pratolini. Je to směr, který se zajímá o italskou společnost po druhé světové válce, o postavy z okraje společnosti, které se snaží zobrazit jak zvenku tak i zevnitř – zachytit, jak je změnila válka, jejich psychiku a rozum, pocity a naděje a celkově jejich existenci.

3.1 ANALÝZA LITERÁRNÍCH DĚL

Jak už bylo řečeno, v roce 1955 vychází Pasoliniho prozaická prvotina, román *Darmošlapové* (*Ragazzi di vita*).⁶³ O čtyři roky později v roce 1959 vychází druhý román s obdobnou tematikou *Zběsilý život* (*Una vita violenta*).⁶⁴ Oba příběhy pojednávají o chlapcích z chudého římského předměstí a jejich životě v období 50. let 20. století v Itálii. Pasoliniho tíhnutí k realismu a zachováním takové skutečnosti inovuje literární zpracování této látky za pomoci moderních technologií a přechází z narativní formy do formy filmové. Vznikají tak dloumetrážní snímky: *Accattone* (1961) a *Mamma Roma* (1962).

⁶³ V češtině byl překlad poprvé vydán v roce 1975, druhé vydání je z roku 1999.

⁶⁴ Do češtiny byl přeložen v roce 1965.

Román *Darmošlapové* vypráví o životě poválečné Itálie. Čtenář se seznamuje s všedností chlapců římského předměstí plné lumpáren, sporů, dokonce i smrti v boji o svůj osud. Hlavními hrdiny románu jsou: Kudrnka, Marcel, Fiškus, Aldíček, Votrava, Agnolo, Sejrák a další, kteří spolu zažívají různá divoká dobrodružství při svém nešťastném dozrávání. Banda kluků, kteří nemají pořádně nic na práci, ve své znučenosti se různě poflakují a vymýšlejí, co by kde mohli vyvést.

„Fiškus se potloukal většinou kolem ulice Tuscolana, náměstí Římského krále, ulice Taranto, kde byly místní trhy, kavárna a klášterní jídelna. Když byl z domu, tak si občas přivydělával prací (co nejmní) pro majitele stánku s rybami nebo střížným zbožím a taky krádežemi ve stáncích a v tramvajích. Když se mu to hodilo, tak chodil po předměstí od Prenestina až někam ke Quadraru a do potrhaného pytle sbíral po smetištích staré železo nebo kousky olova: ale to jenom zřídka, protože ho z toho pokaždé rozbolela záda, jak se musel ohýbat, a hubu míval potom tak plnou prachu, že mu nestačil na spláchnutí ani litr vína, na který praskla půlka vydělaných peněz. Ani Kudrnkovi se sběr starého železa moc nezamlouval, taky proto, že to bylo dobrý leda pro děti, a tak se na periférii chodili pouze vyspat do popelnic a celý den trávili v Římě.”⁶⁵

Velkou část svého času věnují hře s míčem, fotbalu a mezi jejich další oblíbenou aktivitu patří krádeže a následný výkup železobetonu, neboť si při tom můžou vydělat i nějaké peníze. Při jedné takové akci při požáru zemře jeden z jejich kamarádů. Jiný příběh zas představuje jejich zájmy, kdy si při noční krádeži kvěťáků se starcem, který má pět dcer, chlapci dělají zálusk na svedení jeho dcer.

Tato ignorantská a instinktivní zvířátka v sobě nesou i další skryté významy. Silné lidské bytosti, které se díky svému živočišnému původu a historické vitalitě nikdy nevzdávají, jejich soutěživost a hravost je nekonečnou silou jejich života.

⁶⁵ PPP, *Darmošlapové*, Svoboda, Praha, 1975, s. 84 - 85

Románem *Zběsilý život* autor zachycuje okamžiky života postavy Tommasa Puzziliho, jak vypadají jeho všední dny, které tráví ve společnosti svých kamarádů, pěkně vykutálených hošánků, kteří se nebrání žádné provokaci, skandálu či menšímu zločinu. Mezi Tommasovy přátele se řadí Lello, Kokos, Sergio, Carletto, Srágora, Pořachta, Ugo, Salvatore a další. Tito unudění a ironičtí malí zločinci se rádi oddávají neřestem, útokům, přepadávání či hazardu. Různé situace je staví do různých postojů a přetvářek, které se později promítají i do jejich nepříliš šťastné budoucnosti.

„Tommaso, Lello, Kokos a ostatní kluci, kteří bydleli v barákové kolonii na via dei Monti di Pietralata, scházeli se po obědě obvykle před školou, aspoň o půlhodinku dřív, než začínalo vyučování.

Kolem brousívali chlapci z předměstí a hráli na blátě nožem sekanou. Tommaso a Lellos partou si tu dřepli na brašny smekající se po blátě a očumovali tu. Pak přišlo ještě několik kluků s míčem, všichni naházeli tašky na hromadu a běželi za školu na plácek, který byl hlavním náměstím této části periferie.”

Hlavním hrdinou je Tommaso, kterému se přes každý svůj pokus o skutečnou existenci nedaří postavit se nezávisle na vlastní nohy. Kvůli svému osudovému vykoupení se zapisuje do Komunistické strany. Vzniká politická zainteresovanost knihy, příběh je dramatičtější a získává si na pozornosti. Neřeší to však jeho životní situaci a postava v závěru knihy umírá na tuberkulózu.

Podstata knih je spíše předobrazem k řešení kulturní a socio-lingvistické otázky sottoproletariátu, těch nejzuboženějších a nejnižších členů společnosti, kteří postrádají třídní vědomí a sebevědomí.

Pasolini prostřednictvím tohoto vyprávění osudů postav z širokých lidových vrstev římského předměstí. Věnuje pozornost lidské společnosti, jejímu vývoji a vyjadřuje svůj názor na ně, neboť tito lidé se stávají sjednocujícím prvkem italské společnosti. Jejich prostřednictvím autor dochází k poznání celistvosti skutečné světové lidské společnosti. Zásadním poselstvím těchto

děl je dokázat překonávat překážky a úskalí, které lidem jejich život nastraží a nenchat se stáhnout masovm proudem nebo jeho silným negativním působením.

3. 2 ANALÝZA FILMOVÝCH DĚL

Abych lépe rozvinula dialog mezi knihou a filmem, je třeba se zaměřit na výběr společných motivů, témat těchto děl a jejich porovnání, zachytit jejich rozměr, dopad a přínos. Pasolinim vyprávěný příběh, ať už románový či filmový, dokládá stále stejný problém lidské společnosti a její stratifikace. Pasoliniho zpracování témat románů do filmové podoby vnáší svou autenticitu na základě vkladu literárního vyprávění do vyprávění filmového, prostoupené literárností a estetikou.

Nejdříve však je třeba v krátkosti popsat obsahy filmů.

Accattone a Mamma Roma

Accattone

Film *Accattone* vzniká v roce 1961. Hlavním hrdinou filmu je Vittorio Cataldi alias Accattone žijící na periferii Říma. Muž se poté, co ho manželka Maddalena odmítá dále snášet jejich neshody, jeho věčné poflakování a parazitování, vypudí ho ona a její rodina ze společného domu. Nato se potkává s naivní dívkou jménem Stella, kterou využívá, i když si ji bláznivě zamiluje. Dívka je stejnými okolnostmi přinucena k prostituci, ale nedokáže takovému řemeslu propadnout. Zatímco činy hlavního protagonisty ho dovedou do nejtragičtějšího konce.

Jedná se o první Pasoliniho filmový počín, spontánní vyprávění s pečlivě zvolenými představiteli. Filmové zpracování rozvíjející téma oživení světa římské spodiny, sociální vykoupení masy chudých ubožáků, podrobených měšťanskou třídou, která drží moc v Itálii po celé období 50. a 60. let 20. století.

Pomsta, jejíž protagonisté jsou členové městské spodiny – *sottoproletariato* – zahrnuje také jazykové prostředí. Tento zvukový záznam jazyka Pasolini přijímá z masy těchto společenských vyděděnců římské periferie a za hlavní představitele si zvolí Accattoneho. Accattone - pobuda - se stává „vzorem“, lépe představitelem tohoto typu filmového hrdiny. Pasolini se v tomto filmovém díle snaží projevit svůj absolutní odpor vůči vědomému přehlížení těchto lidí italskou společností.

Mamma Roma

Anna Magnani je matka samoživitelka, bývalá prostitutka, která přichází se svým synem Ettorem do města a usazuje se na římském předměstí v novém bytě, aby začali nový život. Záběry na obrovské betonové domy a paláce nás uvádějí do prostředí nově vzniklých římských periférií. Chybějící otcova autorita se odráží na Ettorevě ničemném chování a na jeho nedostatku vůle i v nerozhodnosti, co si má se sebou počít. Matčin silný charakter mu spíše ubližuje a on tím trpí, než aby byl hrdý. Dostává se tak do skupinky chlapců, se kterými vyvádí nekalosti. Pře, spory, různé další situace a události vrcholí Ettoreho smrtí a matka zůstává sama.

V září 1961 byl *Accattone* předveden na benátském festivalu. Pasolini je již znám jako literární a filmový kritik a spisovatel. O rok později má premiéru další film s podobnou tematikou, *Mamma Roma*. Jak již bylo napsáno výše, jedná se o tutéž problematiku, kterou nalézáme v románech *Darmošlapové a Zběsilý život*. Tematika chudého římského předměstí, prostředí společenských odvrženců a delikventů, nadto pasáků a prostitutek, tzv. *borgáty*. Obsah filmů shrnuje profesor filmových studií Jan Bernard v publikaci o PPP následovně:

„Žebrák Accattone nedokázal překročit svůj stín vlastními silami. Prostitutka Mamma Roma se pokouší s nejvyšším vypětím sil povznést sebe i svého syna do maloměstského prostředí. Zhýčkaný mladý Ettore byl vychován k nicnedělání a tak přechází do lépe organizované party a místo nadávat a opovrhovat se učí krást. Loupeživé výpravy ho však nevedou k přimknutí se ke komunistům, jako tomu bylo u Zběsilého života, ale až ke zbytečné, osudové smrti, jíž se uzavírá i jeho krátký citový vztah k dívce Bruně. Pasolini odsuzuje život Ettoreho, svobodného,

ničemného ‚vrabčáka‘⁶⁶, i sociální podmínky předurčují jeho osud, ale zároveň vykresluje prostředí i typy postav, mezi nimiž vede herecký výkon Anna Magnani v hlavní roli, s nelíčeným obdivem a láskou. Svého hrdinu, stojícího nad propastí Dantova Pekla, patetizuje, zejména ve scéně umírání, která je obrazově stylizována v duchu Mantegnova Oplakávání Krista s převládajícími světlými tóny a s Vivaldiho hudbou. Ettorův osud Pasolini zobecňuje, typizuje a zřejmě se i sám do něj promítá jako do ‚ukřižované‘ oběti společenských poměrů.⁶⁷

Ve filmu *Mamma Roma* připomínaly monumentalizované zbytky akvaduktu starý Řím prvotních křesťanů.⁶⁸

3. 3 KOMPARACE LITERÁRNÍCH A FILMOVÝCH DĚL

Hlavní téma práce o obrazu života římských periférií bych v této podkapitole uvedla na základě porovnání románového a filmového vyprávění prostřednictvím citací a analýzy daného prostředí, postav a jazyka, které prostor *borgát* utvářejí - a tím se dopracovala k hlubšímu pochopení této problematiky.

V literárních a filmových dílech můžeme najít společné motivy a symboly díky Pasoliniho jedinečnému způsobu vyprávění a jeho schopnosti vystihnout problematiku *borgát* v rovině jak etické, tak i estetické.

Pasolini místa římské periferie popisuje jako preindustriální prostor, kam průmysl a civilizace nestihly zasáhnout včas v průběhu vývoje společnosti. Urbanizace a industrializace jsou divokými hybateli rozporů historických, kulturních a společenských.⁶⁹

⁶⁶ Viz. film *Dravci a vrabci*. Havranem vyprávěná bajka o dvou prostáčkých, kteří se setkávají s postavami darmošlapů při své cestě poznání mechanismů světa a třídního boje. Film plný aforismů tak vede ke konfrontaci třídního vztahu mezi vykořisťovateli a vykořisťovanými.

⁶⁷ Bernard, J., *Pier Paolo Pasolini*, ČS filmový ústav, Praha 1987, s. 7

⁶⁸ Tamtéž, s. 8

⁶⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=GbDDOfuAFnc&list=PLDBE779FFB0CF53C5>
Jedná se o dokumentární film *La voce di Pasolini* z roku 2005 natočený Mario Sestim a Matteo Ceramim.

Jedná se o poválečné, pofašistické období, kdy model americké kultury značně ovlivňuje tento vývoj, což se odráží na společnosti jako takové.

Jak již bylo řečeno, italská společnost je společností křesťanskou a takovýto odklon od tradice lze chápat jako projev sekularizace této země.

Pro konkrétní představu tehdejší atmosféry periferie cituji ze *Zběsilého života*, kde je podrobně zachycena situace poválečných let:

„Tommasinův otec Torquato Puzzili byl zaměstnán u obce a jako vždy, když se řekne, že je někdo u obce, znamenalo to, že byl metař. To se ví, dřív se mu vedlo líp, ale tentokrát žil ještě doma na vsi. Byl z dělnické rodiny, to ano, ale nos mohli nosit vysoko, v poledne měli vždy prostřený stůl a na něm dva talíře, do nichž bylo pokaždé co dát.

Torquato se stal majitelem domku, byť i jen z tufu. Stál v širé krajině asi kilometr od Isola Liri. Zdědil ho po matce.

Kolem domku měl pár metrů půdy, kterou obdělával, a postavil si tu dokonce chlívky pro prasata, ovčí stáj a kurník.

K tomu ještě byl jmenován školníkem v Isola Liri, takže se konečně mohl oženit s paní Marií, s níž chodil už hezkých pár let.

V čtyřiatřicátém se jim narodil první kluk a v šestatřicátém Tommaso. Pak se jim narodila holčička, ale ta přišla na svět mrtvá.

Když vypukla válka, dostal Torquato svolávací lístek a osmého září se vrátil domů. Sbalil to jako všichni ostatní. Brzy na to však musel znovu odtud, tentokrát se vším, co měl, a spolu s ním táhla celá karavana uprchlíků směrem k Římu.

Když dorazili do Říma, hladoví, utahaní, bosí - hůř než cikáni - strčili je k ostatním evakuovaným do škol v Maranelle a do školy Michelazziho, která po pádu fašismu byla přejmenována na školu Pisacaneho.

Tam na vsi přišel pan Torquato o všecko. Letadla mu zbourala dům, dělostřelba chlívky a tanky se postaraly, aby tu po ničem nezůstalo ani vidu.

Po příchodu Američanů do Říma popadli Torquata s ostatními chalupníčky a chtěli je vyhodit, protože školy bylo třeba pro vojsko. Aby je odtud dostali snáz, vrazili každému nějakou findu.

Jenže to nevyšlo. Nenachytali je, protože nikdo nevěděl, kam se vrátit. A tak jednoho krásného dne, kdy letní vzduch žhne a každá cihla se mění v žhnoucí uhlík, přišla policie a vzala to od podlahy a vyházela je všechny na ulici i s těmi pěti švestkami, co jim zbyly.

Každý se zařídil podle toho, jak dovedl. Každý za sebe a pámbu za všechny. Někdo se nakvartýroval do díry za dva tisíce měsíčně, někdo se nastěhoval do garáže, někdo rozbil stan v podloubí nebo v troskách nějakého sesutého baráku.

Tak pan Puzzili s rodinou dostal do baráčku mezi Pietralatou a Montesacrem, na silnici při Anieně. Zanechal mu ji nějaký křupánek, který nadělal peníze na černém trhu a pak šel do báně. Od těch dob zde bydleli. Pan Torquato se zprvu živil, jak se dalo, pak ho přijali k obci a stal se metařem.

Tenkrát také začal rozesílat kupy žádostí na všechny strany, psal magistrátu, registračním úřadům, farním úřadům a všem svatým, aby dostal nějaký barák, když už je teď po té válce. Uplynuly však měsíce, roky, ale bydlel pořád na jednom místě, v chatrči, jež v létě div neshořela žárem a v zimě se topila v blátě. Byl již pomalu smířen s osudem a zapouštěl kořeny i se svou ženou, dětmi a celým svým životem.

Vtom však - nastojte! - začali jednoho dne stavět kolem dokola na Tiburtině kus nad pevností činžáky. Stavěl je stavební podnik INA⁷⁰ a všude kolem, na loukách, na kopcích se začaly zdvíhat domy. Měly prapodivné tvary, špičaté střechy, mansardy a okna kulatá i oválná. Lidé jim začali říkat „Alenka v říši divů“, „Město víl“ anebo „Jeruzalém“.⁷¹

(...)

„Venku svítilo oslepující slunce, ale via dei Crispolti byla skoro prázdná, několik škvřnat, co neuměla ani pořádně říci „máma!“ si hrálo na chodníku a z pokroucených baráků v Jeruzalémě, které stály trochu vpravo, se ozývalo brebentění ženských. Před baráky však ani noha.

⁷⁰ INA- zkratka pro Istituto Nazionale Assicurazioni, pojišťovací skupina, která od roku 1949 iniciovala několik projektů staveb domů pro dělníky a jiné pracovníky.
viz.: http://it.wikipedia.org/wiki/INA_Assitalia

⁷¹ PPP, *Zběsilý život*, Státní nakladatelství krásné literatury a umění, Praha, 1965, s. 165 - 166

Každé ráno a zvlášť v neděli tu bylo vždycky nejmín půl kopy harantů, kteří hráli kopanou nebo na nějaké zídce karty. Krom toho tu byli i nějakí kluci v Tommasově věku, rozprávějící anebo pošívající se někde na dvorku či na schodech.”⁷²

Borgata je tedy jevem postfašistického období italské společnosti a její kultury, prostředí, které v sobě nese veškeré syndromy nově nadcházející moderní doby. Postavy, které se v takovémto prostředí žijí a pohybují a jejichž kořeněný jazyk slouží, jak v románech, tak filmech, jako součást scénářů. Při psaní dialogů Pasolinimu pomáhal sám představitel Accattoneho, Sergio Citti, jakožto rodilý Říman a pravý *borgataro*.

Nejdříve se tedy bude věnovat srovnání prostředí, následně postav a nakonec jazyka. Tyto jednotlivé oblasti se ve všech čtyřech dílech opakují, prolínají a inspirují. Ráda bych také uvedla, že knižní ukázky záměrně využívám poněkud dlouhé, neboť slouží i jako popis filmových sekvencí.

3. 3. 1 PROSTŘEDÍ

V období pádu fašismu se proměňuje nejen společnost a její hodnoty, ale i obraz města. Nové paláce, obrovské panelové domy po nejokrajovější příměstské baráky a barabizny obklopují Věčné město. Nové budovy napomáhají k vytvoření nového způsobu života. Vzniká nová městská společnost a Pasolini vytváří mýtus o jejím vzniku, v němž se snoubí furlánská venkovská a římská městská zkušenost.

Příroda, lesy, louky a pole jsou uváděny v kontrastu města, staveb, paláců a kostelů. Jak se římská architektura postupem času proměňovala a zaměřovala na veřejný život, postupně tím i rozšiřovala i svůj urbanistický model. Jednotlivé části města si ponechávají svůj specifický charakter. Stávají se vizitkou římského životního stylu a přispívají ke sjednocování města a k integraci místní kultury.

⁷² Tamtéž, s. 289

Díky svému historickému a kulturnímu vývoji se italská společnost v průběhu času různě stratifikovala. Řím poskytuje silou své historie a architektury napříč stoletími dokonalé prostředí k pochopení takové reality. Románům dává prostor a filmům skutečné kulisy bez jakýchkoli příkras a vzniká tak Pasoliniho jedinečný vyprávěcí styl. Pasolini se snaží přiblížit městské stavby z kulturního, sociálního i estetického hlediska, vysvětlit situaci, jakou prochází periferní část společnosti a společnost ve své celistvosti, a jakou cestou se vydávají zásahem proti přírodním silám. Pod vlivem americké a industriální kultury bortí utopii města jako dokonalého prostředí. Společnost se osvobozuje, individualizuje, ale současně pluralizuje. Jednotliví protagonisté nejsou důležití specifickým charakterem a individualitou, ale tvoří svět, v němž se lidský život a příroda jinak nově. Pasolini svým stylem zachycuje kulturní horizont *borgát*, respektive jeho deficit, a tak tento horizont ilustruje skrze místa a jazyka římské periferie a jejich nositele.

V dílech se autor pohybuje na symbolických místech Říma. Tato topografie slouží ke komparaci děl. V *Darmošlapech* a *Zběsilém životě* patří mezi jedno z nejzmiňovanějších předměstí Pietralata, k níž vede z centra Říma na její okraj nekonečná via Tiburtina. Pro detailní popis předměstí poslouží úryvek ze *Zběsilého života*:

„Šel dolů po via Luigi Cesana - hlavní třídě INA domů, kde byly všude samé ženské. Sem tam se tudy přehnal nějaký fracek na mašině s roztaženým výfukem a zvon na kostele zvonil jako zoufalý.

„Jo, jo,” šklíbil se Tommaso, když viděl, že je všude mrtvo a prázdné.

Zašel do trafiky koupit si nacionálky (pozn. cigarety), i když jich měl ještě několik v kapse. I tady bylo jen pár starších lidí v plandavých kalhotách. Tommaso stále zvědavější, kam se to všechno podělo, zaplatil a šel po svém.

Před holičem vedle trafiky - protože v INA domech byly všechny obchody pohromadě uprostřed předměstí, soustředěné do jakéhosi jednopatrového bazaru - jakbysmet: nikde

nikdo z těch, kdo sem pravidelně chodili. Zase jen starší lidé či někdo, koho znal jen od vidění.

Táhl se dolů po via Luigi Cesana, svažující se k Tiburtině, a snažil se najít vysvětlení, co se tu vlastně stalo.

Po pravé straně na nejstrmějším místě stály domy namačkané na sebe, takže první patro druhého domu bylo na úrovni druhého patra prvního domu. Měly barevné fasády a schodiště vzájemně propojená, plná malých terásek a zábradlí - a v jedné z těchto klecí seděl Svíčka, Tommaso ho znal a řekl si: „No aspoň že tendle, uvidíme, co zazpívá!“

Svíčka seděl v tom svém letohrádku v tílku, poslouchal, jak ženské v domě štekají, a rozjímavě hleděl na cestičky kolem kasáren, vklíněné do nahých luk a zalité sluncem.”⁷³

Jeden z takových INA domů si pořizuje Mamma Roma, která se sem se přistěhuje se svým synem Ettore, a v závěru filmu si pronajímá místo na zdejším tržišti, aby zde mohla pracovat. Naopak v *Darmošlapech* je tato čtvrť popisována jako význačná svými mrakodrapy:

„Stezka sbíhala dolů ještě tak dvacet metrů a vedla pak přímo do centra Donny Olympie. Dole stačilo přeskočit napůl zřícenou zídku, přejít přes silnici a člověk byl rovnou před Franceschiho školou. Byla to pořád ještě hromada sutin, jako kdyby ke zřícení došlo předevcírem, jenom na deštěm omytém kamení se už uložila špína a smetí. Kudrnka se zastavil s rukama v kapsách, aby se na to podíval. Pravda, hromady, které tehdy zpola zavalily silnici, a všecko to kamení byly odklizeny a srovnány: jen tu a tam ještě nějaký kvádr zůstal na cestě: když před volbami zahájili práce na rekonstrukci budovy, ty dva nebo tři kvádry zůstaly stranou, a když bylo po volbách, nikomu se do toho nechtělo.

Kudrnka se kolem sebe rozhlížel s velkým zájmem: šel se dokonce podívat dozadu na dvorky s vanami a záchodovými mísami, a pak se znovu vrátil před kopec kamení a liduprázdné stavby, které na každém rohu ještě stály s mokkými prkny přibítymi na oknech. Zůstal tak pěknou chvíli, jenom kvůli tomu vlastně do Donny Olympie přišel; pak si

⁷³ Tamtéž, s. 290

vyhrnul límec u košile, skrčil se, protože už začínalo být chladno, a pomaloučku se vydal na malou procházku po Donně Olympii. Chodníky byly rozbité a novinový stánek zavřený, jenom pár ospalých lidí se tiše vracelo domů, až před vchodem do Nových domů novinka: dva policisté, zelení nudou a chladem, zde byli na stráž, chvíli stáli a pak se zas procházeli nahoru a dolů jako dva stíny domů a pouzdra s pistolemi jim visela u opasku.

Kudrnka neměl nic na svědomí a byl zde jen a jen z důvodů citových: přešel kolem nich pomaloučku, jako by říkal, na vás kašlu, a šel k Mrakodrapům, což byly čtyři velké domy spojené dohromady tak, že řady oken vodorovně i úhlopříčně nebyly nikde přerušeny a prostíraly se na stech metrů, a právě tak schodiště, která bylo možno zvenku rozpoznat podle svislých řad obrovských čtvercových oken: vespod, vespod pod oblouky, podchody a dvířky ve fašistickém stylu novecento bylo šest nebo sedm nedlážděných dvorků ze staré udupané hlíny se zbytky toho, co kdysi asi měly být záhonky, na dně trychtýře zdiva, které se zdvihalo až ke měsíci. V těchto dvorcích a v šerých chodbách v tuto noční dobu už nikdo nebyl a z vrátek vedoucích na ulici Donna Olympia sem už nikdo nevcházel: a když, tak kráčel rychle podél mříží od sklepů a honem zabočil do některých dveří a šlapal nahoru ke svému bytu po dlouhých schodištích páchnoucích smetím.⁷⁴

Dále pak je popisována čtvrť Pietralata ve *Zběsilém životě*:

„Srpnové slunce rozpalovalo do žhava prach a plech, svinstvo a trávu, rákos i omítku.

Pod šedivým nebem táhla se ke kopcům za Anienou Pietralata. Po pravé straně stará kolonie, vzadu řada bloků a chatrčí, podobající se jakémusi domorodému městu, a všude smrad. Vanul z té rozžhavené špíny, že se ani nedalo dýchat.

Od moře sem co chvíli dolehla vlna trochu svěžejšího vzduchu a tu se ten zápach baráků, plných hadrů, rezu a dětské moče, mísil s pachem bahna a rákosí.

V poslední době se předměstí opravdu poněkud změnilo. V centru strhli asi osm řad nouzových chatrčí pro soudně vystěhované, rozkopali cesty a postavili tu pár nových

⁷⁴ PPP, *Darmošlapové*, Cit. dílo, s. 167 - 168

činžáků, chmurných a vysokých jako hory. Byly samé okénko, samý dvorek, samé dveře a schody a ubíraly slunce ostatním chajdám, jež zbyly kolem, a blokům žlutým jako had.”⁷⁵

„Z jeho okna, které bylo těsně pod střechou, mohl přehlédnout veliký kus celého panoramatu. Tam dole dostavovali nové předměstí a táhla se tam via dei Crispolti, jejíž kraje okrájely buldozery jako dort, a vzadu byl kostelík, taky už skoro dostavěný.

Všechno bylo však temné, jako by nebylo sedm hodin ráno, ale sedm hodin večer. Tu a tam byla bílá, skoro oslňující skvrna a obloha na několika místech vymačkávala poslední déšť. Střechy, pole, ulice - všechno bylo nacucané vodou.

Jen na druhé straně, kam nemohl Tommaso dohlédnout, svítilo jakési zřejmě jakési bílé mléčné světlo.”⁷⁶

PERIFÉRIE, ULICE, NÁMĚSTÍ A KŘÍŽOVATKY

Díky těmto citacím by snad nyní mohla vzniknout představa prostředí římských periferií a nyní je třeba ve stručnosti shrnout místa společná všem čtyřem dílům, která se v nich opakovaně vyskytují. Patří mezi ně i výše zmiňovaná *borgáta* Pietralata:

„Asi dvě hodiny na to život v Pietralatě ztichl. Mezi bloky se hemžily jen houfy škvřnat a tu a tam se ochomýkala nějaká žena. Všude bylo jen slunce a špína, špína a slunce.

Byl teprve březen a slunce brzy zapadalo vzadu za Římem. Začínalo se šerit a vzduch byl takřka mrazivý. Když skočilo vyučování, schylovalo se už k večeru. Předměstí však bylo opuštěné, protože dělníci končili práci později, v kině se ještě nezačalo hrát a několik výčepů teprve čekalo, až se tam nahnou obvyklí návštěvníci bez nadějí.”⁷⁷

⁷⁵ PPP, *Zběsilý život*, Cit. dílo, s. 252

⁷⁶ Tamtéž, s. 284

⁷⁷ Tamtéž, s. 7

„Za okny, za vyspravenými skly, se občas zaleskly bílé blesky svářeček; Pietralata se svými růžovými domky pro lidi ber přístřeší, pod stvrdlými strupy prachu byla dál a za ní pak čněly velké žluté vysoké a úzké činžáky v polích slunkem tak sežehlých, že vypadala jako v zimě.“⁷⁸

„Mraky zčernaly a blesky je tu a tam barvily do ruda, protože ve vzduchu, který už potemněl, je bylo lépe vidět, kratší a častější však byly záblesky svářeček dole, v dílnách, které hlukem svých motorů přehlušovaly hlasy nuzáckého života v Pietralatě a v Tiburtinu.“⁷⁹

Co se týče *Zběsilého života*, lokality, do kterých se soustřeďuje jeho vyprávění, jsou situovány v okolí okrsků Garbatella a Tiburtina - Garbatella se svojí hlavní ulicí Cristoforo Colombo vedoucí až k moři, na předměstí Ostia; Via Tiburtina je velká ulice mezi via dei Crispolti a Luigi Cesana, kam se vyprávění často vrací, neboť zde bydlí hlavní protagonista tohoto románu:

„Tommaso byl na vrcholu blaha. Vytáhl nos z okénka a rukama v kapsách seskáká po schodech dolů.

Musel čekat nejmíň do sedmi, aby se dostal domů, protože dřív se nikdo nevracel.

Zvesela si tedy vykračoval dolů po via dei Crispolti, napil se u kašny a začal si polohlasně prozpěvovat.

Znovu zabočil do via Luigi Cesana, před pevností přešel Tiburtinu a nesl se dolů na Pietralatu.“⁸⁰

Další oblastí je potom borghetto Montesacro, Monteverde a další místa, která nejsou tolik společná lokalitám zbylých třech děl. Jediná narážka, která odpovídá níže rozebíranému popisu z románu, je tato:

⁷⁸ PPP, *Darmošlapové*, Cit. dílo, s. 144

⁷⁹ Tamtéž, s. 145

⁸⁰ PPP, *Zběsilý život*, Cit. dílo, s. 174

„Na odpočívadle bylo kulaté okénko, tak malé, že se do něho vešel akorát nos. Tommaso jím mrkl ven a uviděl před sebou půl Říma. Na nekonečných, trochu potměšlých pozemcích stály hromady domů, tonoucích ve světle. Vypadalo to, jako by pluly na mracích od Monte Sacro k piazza Bologna, k San Lorenzo, ke Casal Bertone, k Prenestino, k Centocelle, Villa Gordiani, ke Quadraro...⁸¹

V následujícím podrobném popisu se bude jednat o místa, která se stala společným prostorem k natáčení obou filmů a čerpající převážně z románu *Darmošlapové*.

Via Portuense

„Vyšel do zahrady, za níž byla vzadu via Portuense, plná vilek a balkonů ověšených prádlem.

Kolem se táhla věčně zelená křoviska, pinie, cypřiše, duby. Na pěšinkách a cestách mezi velkým křídlem mužského a ortopedického oddělení nebyla v této chvíli ani noha.”⁸²

Tato ulice je zmiňována v *Zběsilém životě*, kdy při jedné noční jždě ukradeným autem Tommaso a jeho kumpáni jedou touto ulicí.

„Den předtím trochu sněžilo, takže na některých místech mezi škraloupy zmrzlého bláta, špíny a odpadků zůstala tu a tam bílá skvrna sněhu.

Krom toho, že v dálci zblejskli doroty postávající mezi jinými partami, byli rozkurážení i vánoční náladou. I začali halekat ještě víc a honili se po prostranství jako stádo oslů.”⁸³

Dva roky poté je tato samá ulice ve filmu *Accattone* zachycena jako prostředí plné prostitutek, stejně jako via Casilina.

⁸¹ Tamtéž, s. 174

⁸² Tamtéž, s. 230

⁸³ Tamtéž, s. 257

Accattone bydlí mezi borgátou Marranella a Pigneto, kde se nachází i bar z úvodní scény filmu.⁸⁴ Tyto čtvrti leží přesně mezi silnicemi Casilina a Prenestina, nedaleko *borgáty* Gordiani, která navazuje na Pigneto a stále spojuje Casilinu s Prenestinou. Jsou součástí natáčecích míst *Accattoneho* a v *Darmošlapech* jsou popsány následovně:

„Všude kolem bylo samé lešení, rozestavěné domy a velké louky, skládky starého železa a stavební pozemky, zdálky, snad od Maranelly nebo odněkud za Pignetem, se ozýval gramofon zesílený tlampačem. To se na louce v Casalině před Maranellou byly asi kolotoče a Kudrnka tam šel s rukama v kapsách a s hlavou vtaženou mezi ramena a zaujatě a vášnivě si zpíval sám pro sebe nějakou písničku.

(...)

Žvanili žvanili, až se skoro dostali až k Maranelle, a na Elinu už vůbec nemyslili. Nedaleko se ozýval tlampač od kolotočů, ale také šum hlasů a kroků, a sice blíž knim, z maranellské křižovatky, od zastávky tramvaje. Všichni se tam rozběhli, jako kdyby se tam něco stalo nebo jako kdyby se tam odbývala nějaká slavnost, i když už bylo pozdě v noci.

(...)

Kluci doběhli na křižovatku, zastavili se a nevěděli, jestli mají jít na Louku, kde jsou kolotoče a střelnice s blondýnou možná ještě otevřené, nebo se tu postavit a dívat se na ten nesmysl z Maranelly. Ironicky se posadil na kraj chodníku, mezi nohy lidí, kterých bylo čím dál víc, a dívali se na procesí: prozpěvovali si, vráželi do toho, kdo se zakoukal, a někteří se dokonce váleli v prachu. Procesí se blížilo. „Sakra,” řekl Kudrnka, „kdybysme zůstali v Prenestinu, tak sme udělali líp.”⁸⁵

⁸⁴ Un'ammucchiata di cassette marocchine, quattro muri in foglia, e il tetto di bandone, era affondata tra orticoli spennacchiati, dove il sole infuriava. Accattone arrivò con la millequattro tra le bicocche, sulla strada coperta da due palmi di polvere. E intorno vertiginosi palazzoni nuovi, neri e bianchi. IN: Accattone, PPP, *Alì dagli occhi azzurri*, Garzanti, Milano, 1965, s. 256

⁸⁵ PPP, *Darmošlapové*, Cit. dílo, s. 80 - 83

Via Prenestina

„Několik tramvají přijelo po prenestinské silnici, jedna celá se zastavila pod hrbatým stromkem, objela pár činžáků přes několik malých a špinavých plácků a zastavila se na protější straně: lidé, kteří z ní vystoupili, buď udýchaně běželi k autobusům do různých předměstí, které stály v řadě před malou osvětlenou kavárničkou, nebo zase naopak co noha nohu mine mířili ke své posteli, která už byla nedaleko, v Borghettu Prenestinu, v hromadě domů drobných jako kostky na hraní nebo kurníky a bílých jako arabská obydlí i černých jako chýše plné venkovských křupanů z Apuglii nebo z Marche, ze Sardínie nebo z Kalábrie: mladíků a stařečků, kteří se právě teď vraceli domů, ožralí a otrhaní, tady do brlohů na stavebních pozemcích, mezi uličkami ústícími na prenestinskou silnici.“⁸⁶

Borgata Gordiani

Podle scénáře pro *Accattone* se zde natáčí scéna, kdy on společně se Stelou prochází a usadí na louce za domy na tomto předměstí.⁸⁷

„Dlouho jim to netrvalo: sotva byli zas venku, šli se klidně trochu umýt ke kašničce na náměstí, kde byla konečná stanice tramvají. O nocleh se postaral Fiškus. Za čtvrtí zvanou Borgata Gordiani byla louka a z ní byla vidět celá periferie se všemi čtvrtěmi, od Centocelle až k Tiburtinu; tam za zahradou plnou rosy byly v nějaké ohradě veliké rezaté popelnice a jiné staré železo. Byly dost velké, po kolenou se do nich dalo vlézt, a dlouhé

⁸⁶ Tamtéž, s. 79

⁸⁷ Accattone e Stella girarono intorno al vascone, cercando un posto, pestando l'erba zozza, i montarozzetti: e intorno a loro si aprirono le visioni del prato immenso, come un campo di aviazione e sull'orizzonte rotondo comparirono i vari quartieri, qua Centocelle, là i palazzoni di Tor de' Schiavi, in fondo la Borgata Gordiani...

IN: Accattone, PPP, *Alì dagli occhi azzurri*, Cit. dílo, s. 321

jako člověk. Do jedné z nich si Fiškus nastlal slámu; trochu jí odtamtud vzal a strčil do vedlejší poplenice. Lehli si a spali až do rána, do deseti hodin.”⁸⁸

Hned nedaleko via Casilina se nachází via Tuscolana a Appia Nuova. Natáčení scén Accattoneho a zmínka v knize o Darmošlapech je popisováno následovně:

„A když se jim někdy podařilo splašit prachy i na příští den, tak se na všecku práci a dřinu zvysoka vykašlali: nasedli do autobusu a jeli do Svaté vody. Vlezli za kostlivá křoviska u Via Appia Nuova, vyšplhali se nahoru po svahu zaneseném na dva prsty prachem a tudy mezi lomy a jeskyněmi, vypálenými loukami, stržemi, pozůstatky věží a dávných cest kráčeli k zaslíbené a neschůdné zemi, již byla Svatá voda. Doufali, že zde potkají na některé hromadě odpadků kurvu čekající na holobrádky z brlohů nebo obrovitých lidových činžáků, které se tyčily vzadu; nebo že u vchodu do některé jeskyně nebo na plácku zarostlém kolem dokola ostružiním narazí na nějakého tlustého Němčoura s novinama a zlatejma brejlema v trávě a budou mu moct sebrat, čeho se jim zachce. Dívali by se na něho, dělali, že nic nebo že močí: a on za nimi nahoru a přes příkopy a ty nejšpinavější plácky, jak to popsal velký římský básník:

Cítil jsme toho teplouše za zády,
jak dejchá: Sakra, neutíkala, mladý pán,
já nemohla, už nebyla tak mladý.”⁸⁹

⁸⁸ PPP, *Darmošlapové*, Cit. dílo, s. 84

⁸⁹ Tamtéž, s. 84 - 85

Acqua Santa

Svatá voda, Acqua Santa se tedy nachází hned za Via Appia Nuova. Je to místo, kde ve filmu *Accattone* dojde k napadení Maddaleny.⁹⁰

Borgáta Maranella

„Byli už skoro u Svaté vody, napravo byly všechny ty liduprázdné louky a pískoviště a nalevo začínala ulice U Travertinské brány, jež vedla přímo k Chytré bráně a odtamtud k Mandrione a k Maranelle.

Na konci ulice U Travertinské brány byly po obou stranách shluky chatrčí, a kdo šel po ulici, ten na ně a do nich krásně viděl. Byla to spousta růžových nebo zase zase bílých domečků a mezi nim chýše, brlohy, cikánské vozy bez kol, sklady, všechno dohromady, částečně na loukách a částečně u zbytků římského akvaduktu, v tom nejpitoresknějším neladu.⁹¹

⁹⁰ La radura dell'Acqua Santa - grottoni, fratte, montagnole - era buia, ma tutt'intorno palpitava la città immensa, lontana, uncerchio fisso di lumi.

La macchina s'internò per una pista di terra battuta, sobbalzando: e si fermò, in una specie di piccolo altopiano, tra la distesa strana e paurosa dell'Acqua Santa.

I napoletani cominciarono a scendere, sgranchendosi pigramente, stirandosi alla malandrina.

Il Napoletano n. I si guardava intorno raggianti.

IN: Accattone, PPP, *Alì dagli occhi azzurri*, Cit. dílo, s. 268

⁹¹ PPP, *Darmošlapové*, Cit. dílo, s. 104

Mezi další místa, kde se odehrává děj filmu *Mamma Roma*, patří via del Casal Bertone,⁹² místo, kde setrvává své první dny v Římě Mamma Roma společně s Ettore, než se přestěhují do nové borgáty Cecafumo,⁹³ respektive Quadraro. Cecafumo leží ještě na začátku Tiburtiny, a tak se stává součástí borgáty Quadraro. Zde koupí Mamma Roma jeden z bytů v INA domech, aby začala s Ettorem nový život.

Exteriér je snímán v Parco degli Acquedotti. To se obzvláště vyjímá při záběrech ruin antických akvaduktů a panelových sídlišť.

Borgáta Quadraro

V *Darmošlapec* je popsána daná oblast následovně:

„Aby se dostali tam, kam se dostat chtěli, musili z hospody přes Chytrou bránu, pak zabočili dolů ke Quadraru, kolem doků, které stály daleko od sebe jako chaty, až došli konečně k zahradě, na jedné straně ohraničené bílou stezkou; druhá strana se ztrácela v loukách. Vzadu bylo pár vilek a piniový ráj.

⁹² La luce pesante della domenica ora investe Mamma Roma e Ettore che camminano appaiati per la strada che corre sotto il Verano, verso Casal Bertone. Ettore ha in mano la sua valigetta.

...

Casal Bertone si alza giallastro il cielo, come la Città di Dite. In mezzo c'è un enorme portone, che porta all'interno.

...

Giungono sotto l'enorme androne che introduce dentro la Città, un androne liberty, bruciato dalle piogge e dai soli.

Vi passano sotto, scompaiono, prima nell'ombra dell'androne, poi nella luce che sfolgora al di là.

IN: *Mamma Roma*, PPP, *Alì dagli occhi azzurri*, Garzanti, Milano, 1965, s. 373

⁹³ Madre e figlio camminano appaiati per la strada che porta alla loro casa nuova a Cecafumo.

Intorno la domenica splende in tutti i suoi colori: i grandi lotti di Cecafumo con le pareti, i tetti, gli abbaini esposti al sole, si estendono intorno come quinte sconfinite.

IN: *Tamtéž*, s. 384

Páchlo to zde ovčím trusem a shnilou slámou a voněl tu fenykl, byl jako zelený oblak, za polámaným plotem z větví byl i hlávkový salát, bylo ho vidět škvírami v mokrému rákosu, který u plotu rostl.⁹⁴

Borgáta Guidonia

Vůbec první zmínka o borgátě v *Mamma Roma*.⁹⁵

Jedna z nejtypičtějších čtvrtí Říma je Trastevere, krásná stará tradiční čtvrť s domy na první pohledy prostorné, ale uvnitř úsporné a zvenjšku porostlé zelení. Přes den se tamní život nikterak excentricky neprojevuje, ale během večera se probouzí a žije v něm všudypřítomná zábava a stává se místem nočního hýření. Natáčí se zde jedna ze scén z filmu *Mamma Roma*, kde pracuje Ettore v restauraci.⁹⁶

⁹⁴ PPP, *Darmošlapové*, Cit. dílo, s. 108

⁹⁵ Tutto, intorno, sembra di sterco. Sterco la casa di pietre bigie dei contadini, sterco le casupole che si allineano intorno, sterchi declivi di terra sassosa, sterco i muriccioli tra campo e campo, sterco, laggiù, la sagoma di Guidonia e le montagne, in cerchio sulla triste vallata.
IN: *Mamma Roma*, PPP, *Alì dagli occhi azzurri*, Cit. dílo, s. 368

⁹⁶ Procedendo svelte verso la luminaria de ristorante ormai vicino, *Mamma Roma* ha un sospiro di sollievo e di speranza.

Arrivano davanti il ristorante. C'è un'umile folla trasteverina che guarda la sagra della cena. Un uomo vestito come una figura di Belli a cavallo: Carretti colorati, festoni.

...

Facce e facce di clienti: miliardari americani, industriali milanesi.

Mamma Roma cerca, cerca tra quel mondo di stracci e oro falso, tra la gente piena di oro vero, la faccia di suo figlio.

IN: *Tamtéž*, s. 404

Porta Portese

Ve třetí kapitole *Darmošlapů* je toto uvedeno místo takto:

„Pojďme prodat ty křesla, Kudrnko,” řekl Sejrák usazený na lavici se zkříženýma nohama, „všichni nám můžou...” A kam je půjdeme prodat?” kompetentně se vyslovil Kudrnka. „Tobě to teda pálí, “ řekl Votrava, „do Porta Portese, ne?”⁹⁷

Stejně jako v *Zběsilém životě*:

„Znovu šel ke skřínce a vzal si lepší šaty - lepší jen tak aby se neřeklo - protože je měl už dva roky a koupil je z druhé ruky u Porta Portese.”⁹⁸

V *Mamma Roma* Ettore jde na trh, který se koná dodnes každou neděli dopoledne, a prodá matčiny vinylové desky.

V páté kapitole naopak je zmiňována v jiném kontextu, kdy jeden protagonistů končí zatčen. „Odvedli ho do vězení v Porta Portese a odsoudili skoro na tři roky - seděl až do jara roku 1950 - aby se mu dostalo ponaučení.”⁹⁹

Cava Aurelia je místo, kde bydlí Carmine Biancofiore, bývalý pasák Mammy Romy. Hraje ho stejný představitel jako Accattoneho, Sergio Citti, a máme možnost ho rozpoznat hned v úvodní

⁹⁷ PPP, *Darmošlapové*, Cit. dílo, s. 55

⁹⁸ PPP, *Zběsilý život*, Cit. dílo, s. 229

⁹⁹ PPP, *Darmošlapové*, Cit. dílo, s. 126

scéně svatební večere natáčené ve Frascati, což je město ležící jihovýchodně kousek za Římem.¹⁰⁰

Jedna vůbec z nejsymboličtějších moderních čtvrtí poválečného Říma je čtvrť l'EUR (Esposizione Universale di Roma). Ve filmu *Mamma Roma* je zde natočena sekvence, kdy se Anna Magnani jako Ettoreho matka setkává s knězem,¹⁰¹ aby ho poprosila o radu a práci pro svého syna; nebo další scéna na náměstí, Piazza dei Navigatori, konkrétně scény z nemocnice sv. Eugenio, kde chce Ettore ukrást malé rádio.¹⁰²

¹⁰⁰ Tra bei maialetti entrano, sul rozzo pavimento, intuzzando, grugnendo, spaventati, disorientati. Sono tutti incravattati, uno ha un cappello in testa, uno ha un fiocchetto alla coda, uno ha un paio di giarrettiere.

Entrano come una cricca di matti, di condannati a morte, come un balletto. Dietro di loro si vede zompare una scopa, e quella che la maneggia ride da sbudellarsi.

...

Dentro l'osteria c'è una tavolata come quella dell'Ultima Cena, a ferro di cavallo, con una quarantina di invitati: parenti della sposa, budini, neri come tizzoni, e i colleghi dello sposo: tutti papponi.

In mezzo, lo sposo, Carmine, e la sposa, col velo bianco sulle ventitre, sui capelloni alti come un trono.

IN: *Mamma Roma*, PPP, *Alì dagli occhi azzurri*, Cit. dílo, s. 363

¹⁰¹ La brutta cheisa degli Anni Cinquanta vuota. E la voce di Mamma Roma che vi risuona, parlando col prete.

...

Il prete sorride confuso per la sfacciataggine ingenua di Mamma Roma.

...

Mamma Roma è ancora più seria, questa volta veramente vibrante di trepidazione materna.

IN: *Mamma Roma*, PPP, *Alì dagli occhi azzurri*, Cit. dílo, s. 402 - 403

¹⁰² Ce state a fa un lavoretto.. qua... dentro l'ospedale... Mo è l'ora dell'entrata, i parenti vanno a trovà i malati... Noi entriamo in mezzo a loro, ramo finta che annamo a trovà qualcuno... Poi come semo dentro noi vedemmo subito er soggetto che potemmo castigà... Lì ce stanno tanti che nun li va a trovà nissuno... E stanno soli soli. Tanto che so' ammalati gravi nun se muovono nemmeno, come tanti encefalitici... E lo sai, quando stanno a letto nun dormono mica co' l'orologio, coll'oro... Noi ramo finta che li annamo a trovà, c'accostamo ar comodino e fregamo la roba... Ce state?

IN: *Tamtéž*, s. 391

Subiaco je místo, kde se nachází hřbitov, což platí pro oba filmy, jak *Mamma Roma* tak *Accattone*, který sice zemře na mostě ve čtvrti Testaccio,¹⁰³ ale pohřben bude v Subiacu.

NÁBŘEŽÍ A ŘEKA

Vedle předměstské oblasti se také často ve všech čtyřech dílech vyskytuje prostředí okolo řeky. Ta je většinou popisována v středové oblasti města. Centrum v kontrastu s periferií, místa a lidé napříč linií časoprostoru. Řeka smybolizuje hranice mezi dvěma břehy.

Nejdůležitější řekou Říma je řeka Tibera, italsky Tevere, ke které se postavy často uchylují za účelem zábavy, odpočinku a úniku. Zůstává společná všem čtyřem dílům, ale ve *Zběsilém životě* je pozornost věnována spíše Anieně, což je říčka, potok, který se vlévá do Tibery, která tak dominuje městskému průřezu a orientaci.

Lungotevere

„Ani u Tibery na rohu před barem Mancinelli nebyl nikdo z těch, co tu obvykle postávali.

Ani puchu ani čuchu zde nebylo po těch několika vozránech od čtrnácti do dvaceti, kteří tu každý večer čekali na přihráté.”¹⁰⁴

...

¹⁰³ Tutto avvenne come senza senso e senza ragione, nell'oro del sole che tramontava su Testaccio. Cartagine e il Balilla, già ammanettati, videro Accattone correre, sbandare, buttarsi su una motocicletta ferma accanto a un baretto sull'orlo del marciapiede, salire, partire a tutta velocità. E mucchi di gente intorno che correva, che gridava.

...

La motocicletta era fracassata contro la parte davanti di un camion. Accattone stava lungo, sanguinante, sul marciapiede, nel posto dove poco prima lui e gli amici avevano tanto riso. Cartagine si buttò su di lui, spaventato e piangente come un ragazzino.

...

Accattone era morente, coperto di sangue.

IN: Accattone, PPP, *Alì dagli occhi azzurri*, Cit. dílo, s. 362

¹⁰⁴ PPP, *Zběsilý život*, Cit. dílo, s. 134

„Jo, tenkrát se dalo sejít dolů po schůdcích a v lebedě plné bláta a špinavých papírů pod Sixtovým nebo Garibaldiho mostem mohli bez obav dělat, co se jim zachtělo. Policajti tudy občas projeli, každý se honem koukal ztratit, ale pak bylo všechno zas jako dřív. Kudrnka tu ovšem nebyl kvůli tomu, aby se o něco pokusil, ale aby zabil čas, protože se mu chtělo zavzpomínat si.“¹⁰⁵

MOSTY

Garibaldiho most

„Vodvalím se na ponte Garibaldi, no, “ napadlo Tommasa. „Tady chcíp pes. Za těch pár kroků taky trošku času uteče.“

Přiměl se k těm pár krokům a zamířil si to do via Nazionale. Celou ji přerážoval, vzal to přes piazza Venezia a via Botteghe oscure a za půl hodinky ušlý, že by byl sebou nejraději hodil a spal, došel na ponte Garibaldi.“¹⁰⁶

Sixtův most

„Od kupole za Sixtovým mostem k Tiberovu ostrovu za Garibaldiho mostem byl vzduch napjatý jako kůže na bubnu. V tom tichu, mezi dvěma zdmi, které v slunečním horku páchly jako záchodky, tekla žlutavý Tiber, jako by ho popoháněly odpadky, kterých byl plný. Kolem druhé odešlo šest nebo sedm úředníků, kteří se ani nehnuli z voru, a hned po nich přišli kudrnatí kluci z Židovského náměstí. Pak kluci ze Zátiběří. Šli po Sixtově mostě v dlouhé řadě, polonazí, pokřikovali a smáli se, připraveni někomu natlouci. Ciriliova plovárna už byla plná jak venku, na malé špinavé pláži, tak uvnitř v šatnách, u baru a na voru. Jako mraveniště. Hejno kluků stálo kolem skákacího můstku. Začali skákat první

¹⁰⁵ PPP, *Darmošlapové*, Cit. dílo, s. 165

¹⁰⁶ PPP, *Zběsilý život*, Cit. dílo, s. 134

šipky, kotrmelce, skoky na andělíčka. Můstek byl vysoký jen něco přes půl druhého metru a skákali z něho i šestiletí haranti. Tu a tam se na Sixtově mostě zastavil nějaký chodec a díval se. Dokonce i ze zdi kolem řeky se dívalo pár kluků, kteří neměli peníze, aby mohli jít dolů, a nohy jim visely ze zdi, přes kterou přepadávaly větve kaštanů. Nejvíc jich ale pořád leželo na písku nebo na troše rezavé trávy u zdi.”¹⁰⁷

Tato pasáž je z knihy *Darmošlapů*, ale podobný námět se nachází v druhé filmové sekvenci *Accattoneho*, kdy Accattone a jeho kamarádi tráví odpoledně u Tiberu a Accattone vyzývá smrt svým skokem do řeky.

Atmosféru, která panuje v této filmové scéně, můžeme porovnat s *Darmošlapy* následovně:

„Na Garibaldiho mostě seskočili z nárazníků tramvaje, nebyla tam pod africkým sluncem živá duše: pod pilíři se však Ciriliova plovárna hemžila naháči. Kudrnka a Marcel byli sami na celém mostě a s bradou na rozžhaveném železném zábradlí se dlouho dívali, jak se lidé opalují na vorech, hrají karty nebo si připravují udice.”¹⁰⁸

Most u Andělského hradu

Jedná se o most posetý sochami svatých v historickém centru města. V druhé sekvenci filmu je zachycena scéna, kdy Accattone stojí na zídce mostu a chystá se skočit do Tibery. Provokuje přihležíci společnost oproti své troufalosti a nebojácnosti. Vyzívá se bohům a všem andělům, jeho život - mizerné existence v tak vznešeném historickém prostředí.¹⁰⁹

¹⁰⁷ PPP, *Darmošlapové*, Cit. dílo, s. 19 - 20

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 14

¹⁰⁹ Accattone era solennemente in piedi sulla spalletta del Ponte degli Angeli, con tutta la fila degli angeli alle spalle, Indugiava, scultoreo. Sotto, la piaggetta trucidata del Ciriola era tutta piena di bacarozzetti mezzi ignudi, che guardavano coi nasi in alto. C'erano tutti i compari di Accattone, e, in mezzo, una pipinaradi ragazzini di Borgo Pio e di Ponte. IN: Accattone, PPP, *Alì dagli occhi azzurri*, Cit. dílo, s. 253

Tento most je zejména svými sochami andělů a svoji čistotou obzvláště důležitým symbolem starého Říma a křesťanské doby. Poskytuje sakrální ovzduší v kontrastu s děním moderní doby.

Tibera

Hlavní řeka protékající celým Římem v jeho nejstarším jádru tvoří hranici, přes kterou vedou nespočetné mosty. Proud vody se táhne od severu města až k na jeho nejjižnější okraj předměstí Ostia. Tam byl kdysi hlavní římský přístav a rušné obchodní středisko. Město se zaneslo bahnem z řeky Tibery, ale díky tomu je dobře zachované dodnes. Řeka změkčuje a odhaluje místa v prostoru ale i místa skrytá v duši, kde se rozpouštějí hranice a dávají tušit novým podáním a výkladům. Nábřeží, prameny, řeky, jezera, moře zde všude proudí nový život.¹¹⁰

Ve *Zběsilém životě* přibližuje oblast následovně:

„Tady pod ponte Nuovo mezi Tibery a Villa Glori jsou dvě barákové kolonie. Jedna větší a ta druhá, menší, připomíná Alenku v říši divů. Jedna chatrč je kulatá, druhá špičatá, jedna je udělaná z vagónu, druhá z auta, jedna je zelená a druhá modrá, jedna stojí v hromadách odpadků tuhle a druhá tamhle.”¹¹¹

Ve druhé polovině filmu *Accattone* je zde natáčen záběr na večerní zábavu, na přístavném doku vzniká bar s tanečním parketem, lidé pijí, jedí, tančí, jednoduše se baví a vychutnávají si kouzlo nočního života u řeky. Ve filmu *Mamma Roma* sice motiv řeky není, ale to nikterak nemění na důležitosti tohoto motivu.

V závěrečné kapitole románu *Darmošlapové* se vypráví o pokusu Genesia přeplavat řeku, pokusu překonat hranice, je to metafora úsilí o překonání sebe samotného.

¹¹⁰ Intorno a due tavolini uniti, sulle seggiole di legno, contro il buio del Tevere, c'erano tutte le facce dei compari: già mezzi imbrichi; Accattone, con gli occhi che gli bruciavano; Luciano, Alfredino, Giorgio, Renato e le donne, Stella, Amore, e altre due nuove, la Sardegnola e Margheritona.
IN: Tamtéž, s. 326

¹¹¹ PPP, *Zběsilý život*, Cit. dílo, s. 260

Ve filmu *Accattone* dochází k promítání dvou rovin, kdy jsou nebeští andělé uvedeni do kontrastu s pozemským Pobudou. Symboly město-předměstí, historie-moderna, sakrální-profánní klíčí tyto dvě dimenze.

Jednoznačně z tohoto vyplývá symbolický motiv vody v literatuře. Řeka vystupuje jako hranice a jako místo poznání.

3. 3. 2 POSTAVY

V této podkapitole se snažím poukázat na několik rysů postav, jež jsou zasazeny do určitých socio-kulturních a historických souvislostí, z nichž vyvstává jejich postavová konkretizace. Snažím se nalézat jednotlivé typizace a odlišnosti postav. Mým cílem sice není přesně rekonstruovat italskou společnost a její jazyk, ale prostřednictvím rozboru Pasoliniho děl se přiblížit skutečnosti, nakolik to analýza dovoluje. Postavy se pohybují v prostředí nejokrajovější vrstvy italské společnosti druhé poloviny 20. století. Jedná se o postavy, jejichž existence vyvstává z mezní a prohlubující se hospodářské a sociální situace doznívající éry fašismu. Osudy protagonistů vypovídají o doposud zcela opomíjených skutečnostech a souvislostech v dějinách italské společnosti - proletariátu a *sottoproletariátu*, díky nimž a jejich minulosti můžeme pochopit některé rysy a souvislosti současné italské společnosti.

Poznání Pasoliniho stěžejních děl, románů *Darmošlapové* a *Zběsilý život* a filmů *Accattone* a *Mamma Roma* mě přivádí k úvahám o existenci lidského bytí jako takového. Každý máme nárok na svoje místo ve světě, které musíme hledat, nacházet a vytvářet. Obavy, opovržení, ale i humor, odvaha to vše je součástí, jež člověka doprovází na této cestě. Pasoliniho neutichající angažovanost v tomto směru. Pasolini prostřednictvím života rebelujících mladíků chce ukázat, že odvržení člověka znamená větší morální úpadek společnosti než kultivace materiálních hodnot. Jsou nuceni žít v každodenní zběsilé realitě. Jejich hodnoty a se nikterak neliší od těch našich a jejich tužby a jsou stejně spojovány se svobodou, hrdostí a sebeúctou.

Pasolini v románech a filmech snaží zachovat tradiční ideály v moderní podobě¹¹², uměleckost přenášet do nových médií a vnášet klasické hodnoty do masové zábavy. Jsou to tedy romány a filmy, které se sice od klasických témat odvracejí, ale zato na jejich základě představují nová, pokroková témata. Ve svých citacích šokují a pobuřují. Pokleslé chování postav je místy až děsivé. Člověk by se jen velice nerad konfrontoval s takovými situacemi a stavy. Pocit ztráty lidského života je nasnadě. Co je potom lidství? Důstojnost a péče o osud pro darmošlapy znamená zachování svobody a vlastního úsudku, na tom je založena. Svobodná vůle rozhodování pro obyvatele periferie představuje zachování jejich existence a důstojnosti, tím vzniká typizace jejich heroického charakteru.

Pojem hrdinství se od 18. a 19. století postupně proměňuje v individualismus a ve 20. století nabývá hybridních podob tuláků a pobudů. V těchto postavách je pak velice obtížné hledat nějaký ideál, neboť se zcela vymykají tradičním pojetí hrdinů a jejich činů. Lidské vztahy jsou zcela narušeny a jejich praktiky a symboly jsou námi předem odsuzované. Lidská slušnost a pocho-pitelnost zde naráží na svou hranici. Pasoliniho reinterpetace zla a podsouvání křesťanské morálky se promítá do rovin románů i filmů. Přibližuje tehdejší situaci, onen kulturní horizont se projevuje nedostatkem křesťanské mystiky, doposud zažívaných etických a estetických hodnot.

„Byl horký červencový den. Kudrnka měl jít k prvnímu svatému přijímání a k biřmování a vstal už v pět, když si to tak šinul ulicí Donna Olympia v dlouhých šedivých kalhotách a bílé košilce, nevypadal ani jako kajícíník či voják armády Ježíše Krista, ale jako vyfíknutý frajer, když jde na nábreží balit holky. Spolu s ostatními kluky, rovněž v bílém, se běhl dolů k chrámu Boží prozřetelnosti, kde mu v devět Don Pizzuto naservíroval hostii a v jedenáct ho biskup obřmoval. Kudrnka měl ale veliký fofr, aby už mohl vzít roha: od Zelené hory až dolů k zátibeřskému nádraží nebylo slyšet nic než hřmot aut. Klaksony a hlavně motory túrující do kopce a v zatáčkách plnily ohlušujícím hřmotem předměstí sežehlá hned prvním ranním sluncem. Jakmile biskup skončil své kázáníčko, Don Pizzuto a pár mladých kněží odvedlo kluky na dvůr, aby se vyfotografovali: biskup chodil mezi

¹¹² viz. pozn. 62

nimi a žehnal rodinným příslušníkům, kteří klekali, když šel kolem. Kudrnka cítil, že ho to nebaví, a řekl si, že se na všechno vykašle: prošel už prázdným kostelem, ve dveřích však potkal kmotra a ten spustil.”¹¹³

Díky vykreslené atmosféře působí rituál spíše jen formálně, oproštěn o hlubší význam nebo prožitek, vypovídá o tom, jak vlastně doopravdy vypadá vztah postav k církvi. Ve druhém románu *Zběsilý život* se naopak křesťanská morálka mění na politickou. Tommasův životní příběh ještě trochu dramatičtější. Pro nalezení mravních hodnot a společenské důstojnosti se zapisuje nejdříve do mládežnického spolku ve víře, že najde lepší uplatnění. Posléze projevuje vůli zapsat se do křesťansko-demokratické strany, ale v závěru končí u komunistické strany, což samo je náznakem Pasoliniho osobní zkušenosti,¹¹⁴ s tím rozdílem, že Tommasova postava umírá na TBC.

3. 3. 2. 1 TYPIZACE POSTAV

Na následujících stranách bych se ráda pokusila vystihnout ty nejpodstatnější představitele takových postav, jež se stávají charakteristickými pro všechna čtyři díla. V *Darmošlapech* jsou hlavními postavami příslušníci bandy výtržníků, kteří se volně poflakují po městě, setkávají se s různými přáteli, známými a jinými obyvateli města. Ve *Zběsilém životě* se také jedná o skupinku rebelujících chlapců s hlavním představitelem Tommasinem.

Ve filmech se jedná o podobné osoby s tím, že ve filmovém zpracování *Accattone* je hlavní postavou Vittorio Cataldi alias Accattone jakožto povaleč, pobuda nebo šupák, ale hlavně pasák, který se z pohodlnosti až nihilismu a lásce k nicnedělání uchyluje k příživničení. Vlastně ani

¹¹³ PPP, *Darmošlapové*, Cit. dílo, s. 9

¹¹⁴ viz. první kapitola

nejeví zájem o lepší budoucnost, takové proplování životem mu vyhovuje, dokud nepotká Stellu. Dívku, která mu otevře oči: „Eh, Stella, Stella... Indicheme er cammino.

...

Insegna a 'st' Accattone qual è la strada giusta...”¹¹⁵

3. 3. 2. 2 GAUNEŘI

Chlapci se volně potulují po městě, páchají menší krádeže, jako je krádež slepic nebo květáků¹¹⁶ v *Darmošlapech*, i větší, viz přepadení benzinové pumpy¹¹⁷ ve *Zběsilém životě*. Hodně času tráví u vody nebo hraním fotbalu. „Udýchaní a vykulení kluci se honili za míčem - hlavu skloněnou a jazyk vyplazený. Vlasy nestříhané nejmíň rok jim padaly do očí a hra se řídila zásadou: kde je míč, tam jsou všichni.”¹¹⁸

Stejně jak rebelující mladíci z *Darmošlapů* tak *Zběsilého života* rádi tráví volný čas u řeky nebo tancem.

Další chlapec z bandy kluků okolo Tommasa ve *Zběsilém životě* je popsán následovně:

„Srágora stál vedle něho a opíral se rovněž o sloup. Límec kabátu měl ohrnutý a na špinavých kudrnách se mu usazovala mlha. Podobal se spíš chuchvalci hadrů. Plandavý odřený a potrhaný kabát mu sahal až do půli lýtek a Srágora v něm budil dojem faráře. Vyhovovalo mu to však a těžil z toho, že vypadá směšně, neboť si mohl počínat tím drzeji. Byl synem prostitutky a nějakého zloděje - a po Římě měl dva nebo tři bratry. Táta trávil dva roky v base a měsíc na svobodě a dalo se říci, že ho Srágora vlastně v životě neviděl.

¹¹⁵ IN: Accattone, PPP, *Alì dagli occhi azzurri*, Cit. dílo, s. 286

¹¹⁶ PPP, *Darmošlapové*, Cit. dílo, s. 103 - 116

¹¹⁷ PPP, *Zběsilý život*, Cit. dílo, s. 51 - 61

¹¹⁸ Tamtéž, s. 18

Jeho matka se dala na tohle lehké řemeslo, ještě když byl maličký. Měla svůj štafl u ponte Garibaldi, protože její pasák bydlel na Campo Buozzi, a říkali jí Starobka, neboť měla úplně bílé vlasy.

Když se Srágora dověděl, že jeho matka je prostitutka - bylo mu tenkrát třináct nebo čtrnáct let - počkal si, až mu trochu zesílí svaly, postavil se jednoho krásného dne před ni, chytil ji pod krkem a řekl jí: „Tak hele, vode dneška navalíš pět kilo denně, nebo tě vodkrouhnu!”

Vyděšená máma mu to slíbila, protože Srágora neznal žerty, a od té doby tajně, aby to pasák nevěděl, dávala synáčkovi patnáct talířků měsíčně.”¹¹⁹

Na základě tohoto úryvku si můžeme udělat jasnou představu o charakteru postav mladých chlapců. Následující epizodní příběh zcela vystihuje atmosféru římského předměstí a jeho obyvatel. Peklo na zemi nebo snad podsvětí tak představují postavy jednající proti různým zásadám a příkázáním. V románech se vedle takových hříšníků objevují hráči karet, biliáru prostě hazardu.

„Alvaro byl v Testacciu v kavárně, kde se mladíci tvářili znaveně a hráli biliár; hrál taky, aby nějak zabil čas. V kavárně byli lidi z podsvětí, majitel k nim patřil taky, takový plešatý pupkáč, kurdliny mu padaly na límec a vypadal jako Nero, a ten dělal překupníka: z těch, co tam hráli ten biliár, vyparádění v pracovní den, ba dokonce v pondělí, ani jeden neměl na svědomí míň jak dvě menší loupeže, a teď žili z renty, aspoň ten den. Biliár hráli už ale celé odpoledne, v té vlhké místnosti za barovým pultem, a už je to přestalo bavit. Tak je napadlo, že si udělají malý výlet do centra města. A když byli někde poblíž Piazza del Popolo, naskytla se jim příležitost ukrást starou aprilii tak snadno, že by musili být praštění, aby toho nevyužili. Uvnitř nic nebylo, ani rukavice, ale chtěli se zkrátka přes večer trochu pobavita pak vůz někde nechat. Trochu se napili už v Testacciu, trochu při procházce po Španělském náměstí a v ulici Babuino a trochu, jak potom jezdili křížem

¹¹⁹ Tamtéž, s. 35

krážem po Římě v té ukradené aprílii. Až se opili namol a začali jezdit jako šílení. Několikrát objeli Navonské náměstí, a protože vozovka byla na náměstí příliš úzká, vyrazili k Cerchi, k Archeologické procházce, a střídajíce se v řízení jeli stotřicítkou a stotřicítkou po mokré dlažbě v aleji. Dva strážníci na motorce jeli za nimi, ale zahnuili dolů k Ohlašovacímu úřadu a v uličkách kolem Židovského náměstí se jim ztratili: vrátili se na Navonské náměstí, a jak tak jezdili kolem dokola, vrazili do kočárku a odhodili ho na pět nebo šest metrů, naštěstí byl prázdný, dítě vedla matka za ruku; nějaký mužský za nimi něco křičel, v tu ránu zastavili, běželi k němu, natloukli mu a nechali ho tam, krev mu tekla, znova nasedli do vozu a hnali se plnou rychlostí přes Starou vládu a Borgo Panigo. Zabočili k nábreží a vjeli na most Milvio; u ministerstva námořnictví jeden z nich uviděl pěknou vyparáděnou paní, šly sama po nábreží; zpomalili, jeden z nich vystoupil, přiskočil k ní, vytrhl jí kabelku, a zacouvali, přejeli most a sjeli nazpět k Borgo Pio; chvíli jezdili po Svatopetrském náměstí a nakonec skončili znovu v testacciu, kde si každý vypil tři nebo čtyři koňaky. To byl už večer, a tak si řekli, že si zajedou do Anzia, Ardey nebo do Latiny, zkrátka ven z města.

Nasedli znovu do aprílie a vyrazili plnou rychlostí k svatému Janu a vjeli na Appii: za půl hodiny byli v nějaké vesničce, jména si ani nevšimli, zaskočili si na půllitřík do hospody a pak jezdili sem a tam a pořád stovkou, až nakonec se náhodou dostali někam poblíž Latiny, kde to jeden z nich už znal. Bylo už pozdě v noci. Vůz nechali stát na silnici a vrazili na dvůr nějakého statku, kde ukradli zhruba dvacet slepic a revolverem odpravili psa. Slepice naložili do auta a vyjeli znova stotřicítkou na Appii a na třicátém kilometru od Říma, kousek před Marinem, bůhvíjak se to stalo, zkrátka narazili zezadu do nákladáku s vlečákem. Z aprílie byla hromada pokrouceného železa a uvnitř zkrvavená lidská těla a peří ze slepic. Jediný, kdo z toho vyvázl životem, byl právě Alvaro: přišel o ruku a oči, byl slepý.”¹²⁰

¹²⁰ PPP, *Darmošlapové*, Cit. dílo, s.169 - 170

Ettore, syn Mammy Romy, je hlavní představitel mladých chlapců, kteří sice vstupují do života, ale pracovat se jim nechce, škola je nebaví, ale peníze potřebují. Chtějí se bavit, ale neznají hranice, které jsou na římské periferii příliš citlivé a křehké.

„Tommaso seděl dál v lavici a v obličeji se mu mísila prohnalost s malomyslností.”¹²¹

Ettore chodí zabíjet čas po okrajích periférií, seznamuje se s různými kluky a holkami, mezi nimiž potká Brunu, která mu odhalí minulost jeho matky a on se tak ze smutku přidá k zlodějské bandě kluků a jednou ho při krádeži v nemocnici chytí a odvezou na stanici. Film končí Ettorovou smrtí a jeho oplakáváním.

Accattone, který se poflakuje se svými přáteli na plovárně a tančírně u Tibery, hned na začátku filmu vyzývá smrt svým skokem do řeky a v závěru filmu skoná na ulici v náruči svých přátel.

3. 3. 2. 3 PROSTITUTKY

Množství příběhů a událostí zaznamenává rostoucí rychlost vývoje a změn společnosti v poválečném období. Postavy zažívají nové zkušenosti, které je vedou k novému nahlížení a idejím, poznávají nové hodnoty a normy, které jsou nuceni přijímat pod vlivem nové reality italské společnosti, a jež se jeví rozporné s hodnotami a normami katolické církve.

Anna Magnani ve své roli Mammy Romy představuje rozpor mezi hodnotami katolicizmu a proletářské společnosti. Její sexuální aktivita mimo manželský svazek, navíc jako zdroj obživy nutné k přežití, ji odsuzuje k opovržení a k nálepce prostitutky. Mamma Roma zvládá veškeré situace své minulosti, kterou za sebou dokonce dokáže zavřít. Neváhá v případě nouze jít do kostela a žádat o pomoc kněze, který o sobě mluví jako o chudém a ubohém mnichovi. Je to

¹²¹ PPP, *Zběsilý život*, Cit. dílo, s. 25

snad narážka na srovnatelnost člověka a jeho volby? Mamma Roma neopomíná řádně docházet do kostela každou neděli se svým synem.¹²²

Jiná situace, kdy vyvstává citlivost pojednání o postavě ženy v tehdejší společnosti, kdy se skupina mužů chystá napadnout svou svěřenkyni Maddalenu, která odmítá Accattonemu dále sloužit.¹²³

Maddalena a Amore, prostitutky, jako lidské postavy sice upadají, ale záhy nastupuje nová postava: Stella, ta tak hluboko upadnout nedokáže. Odolává takové situaci. Odmítá nejstarší řemeslo a raději pracuje v jakési malé fabrice na flašky. Na základě vlastní síly a zkušenosti se nepoddává takové možnosti vlastní nejistota se jí stává silou, kdy hledá jinou vlastní cestu.¹²⁴

3. 3. 2. 4 HOMOSEXUÁLOVÉ

Dalším výrazným a opakujícím se typem ze skupiny postav jsou homosexuálové, travestité či transexuálové.

¹²² A stronzo! Che t'ho messo ar mondo pe' fatte diventà cafone, io? Ma che te dirà, er cervello! Ma no lo sai i sacrifici che me sei costato, ma no lo sai che ho buttato er sangue, pe' arrivà ar punto de potette portà a casa co' me? pe' fa 'na vita da cristiani, noi due assieme? So' sedic'anni che aspettavo 'sto giorno! E mica è stato facile, per me, sa'! Te ancora no la sai tutta la cattiveria der mondo!

IN: Mamma Roma, PPP, *Alì dagli occhi azzurri*, Cit. dílo, s. 372

¹²³ „I napoletani cominciarono a scendere, sgranchendosi pigramente, stirandosi alla malandrina. Il Napoletano n. I si guardava intorno raggiante.

...

Ed ecco che che in fondo alle fratte rade, giù da un montarono, le due ombre di Maddalena e di Gennarino ritornavano.

Il terzo Napoletano, ch'è era stato sempre zitto, come un morto, disse a voce bassa e minacciosa:

...

Maddalena si avvicinava zoppicando, e tutti i compari tacevano. La guardavano, e lei volle nascondere con la rabbia e la provocazione, l'angoscia e la paura:

IN: Accattone, PPP, *Alì dagli occhi azzurri*, Cit. dílo, s. 270

¹²⁴ ... Tu lo sai che io no so' 'na ragazza smaliziata, che ho conosciuto soltanto dolori e miseria... Nun so' come l'altre! E che ne so io quello che devo fa e quello che nun devo fà...

IN: Tamtéž, s. 333 - 334

„Po nábřeží mezi Sixtovým a Garibaldiho mostem teď už skoro nikdo nešel a Kudrnka si vzpomněl, co se tam dalo hned po válce, když byl ještě kluk: na zábradlí sedělo jako teď vždycky nejmíň dvacet kluků ochotných prodat se prvnímu, kdo přijde, teplouši chodili kolem v houfech, zpívali si a tančili, plešatí nebo odbarvení a taky ještě mladíčci, nebo zas už postarší, ale všichni ze sebe dělali šašky a vůbec nedbali na lidi, kteří chodili kolem pěšky nebo projížděli tramvají, a volali na sebe: „Wando! Bolero! Železničářko! Mistinguette!” Jak už z dálky viděli, běželi si vstříc a opatrně se líbali na líčka jako ženy, aby si nepoškodili naličení: a když tam tak byli všichni před těmi kluky a mládenci, kteří tisknouce se k zábradlí se na ně vážně dívali, dali se do tance, někteří se pokusili o klasický balet, jiní o kankán, a do toho občas provolali: „Jsme svobodné! Jsme svobodné!” (...)

„Já vás zavedu na pěkný místo,“ řekl pak stržen štědrostí a velkomyslností.”¹²⁵

Čím jsou tedy tyto postavy charakteristické? Jejich typizace spočívá v jejich kolektivnosti, hledání vzájemné solidarity a pohybu v méně rozvinutějším prostředí, které je spojuje a současně přivádí k ničemnému i zločinnému chování za účelem přežití, neboť prostředí bez dopadu technologické a industriální vyspělosti působí jako jedna pustina.¹²⁶ Taková společnost není schopna vyznávat tradičních hodnoty spojené s vzájemností. Je zajímavé, že linie filmu zachycující reálný děj je velmi realistická a působivá (například stávání se prostitutkou, návštěva u rodiny), zatímco snová scéna (smuteční průvod smrti) je nevěrohodná a ve filmu působí na první zhlédnutí příliš nepřírozeně. Podmínky proletariátu a *sottoproletariátu* se nezlepší, pokud u nich nedojde k uvědomění si své historické úlohy. Takové vědomí je totiž potřebné k provedení úspěšné revoluce a prvním krokem je obrat k práci.

¹²⁵ PPP, *Darmošlapové*, Cit. dílo, s. 165

¹²⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=GbDDOfuAFnc&list=PLDBE779FFB0CF53C5>
Jedná se o dokumentární film z roku 2005 natočený Mario Sestim a Matteo Ceramim.

Jednotlivé postavy jsou „obyčejní“ lidé. Charakteristiky postav jsou zachyceny ve své přirozenosti, tak, jak je vybrané prostředí nutí. Pasolini vybírá postavy skutečné a ty pak průběžně typizuje, aby se vyhnul nějaké přehnané tvořivosti až karikatuře. To je jen další z projevů Pasoliniho lásky ke skutečné realitě života na zemi. Postavy je tedy důležité sledovat v jejich jednání. Jejich chování, jeho příčiny a následky vypovídají o společensko-politické atmosféře tehdejší doby a také o psychologické stránce lidí.

Společnost moci a zisku nejeví o tuto vrstvu obyvatelstva žádný zájem. Jejich vzájemný kontakt se projevuje pouze při policejních či sexuálních výpravách do tamějších ulic. Lidé donucení svojí situací k činům, bez ohledu na morálku a city, se tak nestávají významnými hrdiny, ale pouhými představiteli sociálního prostředí proletariátu a sottoproletariátu. Jejich rozum a mluva se tak paradoxně stávají jejich největší hrdostí a jistotou.

Styl italské společnosti ovlivněný novou americkou kulturou má dopad na volnější myšlení lidí. Přináší osvobozování se lidského bytí a myšlenky liberalizmu, individualizmu jako možnosti volby a potažmo pluralizmu, které však naráží na vztah církve a společenských norem.

V obou románech a obou filmech vystupují vesměs podobné typy postav. Jde o deklasované příslušníky společnosti, kterou vědomější a poučenější střední a vyšší vrstva společnosti vlastně ani pořádně nevnímá. Těmito deklasovanými příslušníky se rozumí osoby chudého původu bez vzdělání. Nezaměstnaní, zlodějčci, příživníci a povaleči se tak stávají hlavními mužskými představiteli, zatímco ženy v dílech vystupují převážně jako prostitutky a méněcenné bytosti.

Zdá se, že ženy jsou haněny a ponižovány, ale z jakého důvodu? Muži, kteří je zanechali nebo opustili a kteří žijí ve své nadnesené představě o vlastní nadřazenosti?

Nerovnoměrně vyvinutá společnost tak ženám neumožňuje jiné přežití a dokazuje nutnost a sílu rodinné vazby.

Každý dospívá vlastním způsobem a jedině historická uvědomělost a vzdělání je skutečnou zbraní ve zběsilém boji o přežití a posunu v hierarchii společnosti.

Prostředí borgát nedává prostot pro hrdinské činy v tradičním pojetí, jak jsme v klasické literatuře zvyklí. Tradiční pojetí hrdiny jako vedoucí postavy je zde nahrazeno transcendentálním

chováním - volba mezi životem a smrtí je poslední šance, jak si zachovat lidskou důstojnost. (Zde je odkaz na Ježíšovo konání - jeho činy jsou božského druhu a lidskou spásou.) Krajní prostředí nutí postavy ke krajnímu chování. Tyto posunuté hranice se odrážejí i na posunutých hranicích možností voleb a morálky. Takto pozměněná jsou i společenská pravidla a zásady.

Postava Mamma Roma interpretovaná Annou Magnani na začátku filmu říká: „Facciamo la vita dei cristiani,” a film *Accattone* končí slavnostním smutečním průvodem. Dvě hlavní filmové postavy tak končí smrtí a odvrácená strana života na okraji velkoměsta i společnosti a paneláková ghetta bez patřičné infrastruktury jsou tak skutečně závažným faktorem rozvíjející se moderní italské společnosti.

Výpovědní hodnota postav se může jevit vzdálená v čase a prostoru, ale je tomu právě naopak - zvolená témata (představovaná jednotlivými postavami) jako jsou chudoba, rodičovská láska, sebeobětování, sociální rozdíly - ve společnosti byly, jsou a vždycky budou aktuální bez ohledu na historickou epochu. Stejně jako vůle pozvednout se proti společenským předsudkům na úrovni „normálních” lidí a vytvářet a nacházet své místo ve společnosti.

3. 3. 3 JAZYK

Římská mluva slouží k hlubšímu pochopení římské okrajové společnosti a jejího prostředí. Městská mluva, směs spisovné italštiny a dialektu, legitimuje existenci *sottoproletariátu*.¹²⁷ „Byl to divoký a snižovaný svět, ale zachovával svůj kód života a jazyka, jakému se nic nenahradilo. Dnes chlapci z periferie jezdí na skútrech, dívají se na televizi, ale neumějí už mluvit, hned se pošklebují. Je to problém celého vesnického světa, alespoň ve střední a jižní Itálii.”

Postavy ze sídlišť často pocházejí z rodin, s nimiž otec často nežije, nebo je to otec ponižovaný, bez velké prestiže. Matka je celý den v práci nebo sama není do společnosti integrována, rodině

¹²⁷ PPP, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1977, s. IX

chybí rámeček, v němž by si osvojila pravidla společného života. A už od prvních tříd si děti připadají jako vydědenci, podle toho se nejen chovají, ale i mluví.

Postavy přistěhovalců z jihu země jsou nositeli dialektů. Ve městě a jeho okolí o to více tak kontrastují se spisovnou italštinou. Po příchodu do města se občas a rádi vrací k užívání vlastního rodného jazyka, to má za následek změnu rovnováhy mezi starými a novými příchozími. Uvědomují si vlastní původ identity a nutnost jej zdůrazňovat.

Jednotlivé situace jasně naznačují existenciální charakter postav a způsob. To vypovídá o jejich psychologii s negativním přesahem zapříčiněné jejich osobní nerealizací. Autor tím dokonale tím vykresluje atmosféru. Čtenáři tak vše přijde přirozené, používaný jazyk jde ruku v ruce s charakteristikou postav a prostředí.

Už v letech fašistické nadvlády se Pasolini pohybuje ve vícejazyčném prostředí (dialekt benátský, furlánský, italština nadto ještě německé a slovanské dialekty). Období, kdy docházelo k národnostní násilné italianizaci všeho, si tuto skutečnost uvědomuje více než jiní a je inspirován dialektem a jeho krásou. Využívá ho jako příznaku hrdosti a síly a tím i občanské neposlušnosti v kontrastu spisovné italštině.

V Casartě při jeho učitelské dráze se utváří jeho literární a občanský závazek.

Po přesunu do Říma se na základě svých zkušeností a znalostí Pasolini jako vzdělaný humanista chopí své iniciativy a píše texty a následně romány, které dále používá a přetváří ve filmové scénáře. Při sestavování dialogů a přesné podoby římského dialektu ve filmových scénářích mu pomáhal sestavovat samotný představitel Accattoneho, Franco Citti, kterýžto jako rozený *borgataro* římské periferie užíval tento dialekt, *il romanesco*, a měl ho natolik osvojený, že jeho věrohodnost nemohla být zpochybněna.¹²⁸

Jednou ze složek kultury je spisovný jazyk. Vedle toho existuje jazyk běžně mluvený a používaný v určitém zvoleném prostředí dané oblasti, jak regionalní tak profesní či sociální.

¹²⁸ PPP, *Una vita violenta*, Cit. dílo, s. 323

Jednotlivé jazykové prvky se mohou propojovat, mísit, přidávat či odebírat. Je otázkou, zdali takoví uživatelé jazyka si jsou vědomi své volby městské či venkovské mluvy, jazykové normy a kodifikace. Po lexikální stránce platí to samé. Volná sylizace, neutralizace expresivity slov, tedy rozšiřovat běžný standard spisovné italštiny o prvky nové. S takovou rostoucí tendencí a nových uživatelů je třeba současně ihned reagovat a uzpůsobovat jiné formy jak života tak jazyka. Jazyková pestrost zahrnuje různé zvyky a tradice, jejich odpovídající slovníček. Přerostující se jazyková kultura musí zachovávat funkci společné paměti.

Po evropských a světových revolucích 18. a zejména 19. století se poprvé ozývá římský jazyk jako autentický výraz římského prostředí v díle *G. G.Belliho*.¹²⁹ Ve 20. století kromě Pasoliniho najdeme stopy římského dialektu u básníka *Trilussy*. V knize *Darmošlapové* a filmu *Accattone* nechybí inspirace z *Dantovy Božské komedie*, zejména *Pekla*. Ono podsvětí, peklo na zemi, podmínky, ve kterých se rebelující vrstva nachází, neumožňují přiměřenou intelektuální kultivaci. Pasolini sahá po jazyce a příběhy vypráví ve spisovné italštině, kterou prokládá nářečními výrazy, jež odpovídají jejich společenské situaci.

Cesta římského dialektu trvala příliš dlouho na to, aby zůstal věčně opomíjen - a jeho funkční hodnota má převahu nad odlišností. Jeho význam je velmi důležitý pro utvářené jednotné italské kultury. Pasolini se zachycením této skutečnosti snaží integrovat děti ulice římských předměstí, neintegrovaného společenského systému. Jejich zoufalé vášně odráží klasicizující barokní atmosféra města v kontrastu s novodobou periferií jako starodávné ale paradoxně revoluční a alternativní společnosti.

¹²⁹ C'era un posto, in pizzo a uno dei tavoli dei giovani, e ci si mise a sedere, aspettando. Nessuno gli dava spago. Tommaso, facendo finta di pensare ai vacuoli suoi, stava a sentire i loro discorsi. Parlavano tutti di quel Bernardini ch'era morto due giorni prima, e di cui ora c'era il trasporto. „Ma che, se so' fissati co' quello, qqua? E chi era? Gioacchino Belli?” pensava: e intanto teneva le orecchie dritte.
IN: Tamtáž, s. 229

Surové myšlení římského lidu ve své rozčarovlosti, chlíplosti a mazanosti, která je však sebestředná. Prostředí domů, barabizen a chatrčí, bída, chudoba, rozvrácené vztahy, strach, smrt, smrt bez dramatického důrazu, zběsilost a kuráž jsou prvky zachycené v římské mluvě.

Pasolini vyzorovává důstojnost nářečí, jež v sobě ukrývá staré a dávné prvky. Tedy užíváním klasicizujících prvků v detailu postupují neobyčejně dynamicky. Záměrná jednoduchost u takového pojetí vytváří výsledný dojem, který je umocněn a současně lehce dramatizován a nabývá výrazovosti.

Jejich jazyk je často expresivním vyjádřením pocitů a pohnutek mysli. Dnes působí lehce neodekadentně a Pasolini jej zařazuje do světového společenského vývoje. Upozorňuje na skutečnosti, které byly doposud střední a vyšší italskou vrstvou opomíjené. Vývoj městské periferní společnosti a jejího jazyka srovnává s počátkem christianizace a kulturou venkovské společnosti.

Příběh *Darmošlapů* začíná jednoho teplého červencového dne, kdy jeden z představitelů Kudrnka, il Ricetto, má být biřmován. Ignoruje všechno a všechny, dokazuje si tím váženost své osobnosti respektive nadutost a nadto vztah k církvi. Už při prvním rozhovoru vyvstává typizace jeho postavy a jejího jazyka.¹³⁰

Ve druhém románu *Zběsilý život*, kde jsou hlavními představiteli příběhů stále chlapci ulice, se do popředí přece jen dostává jedna postava, Tommaso Puzzili, která svými nekonečnými pokusy o vykoupení vlastní existence poutá větší pozornost. Popsané události nabývají dramatických

¹³⁰ „Appena finito il sermoncino del Vescovo, Don Pizzuto e due tre chierici giovani portarono il ragazzo nel cortile del ricreatorio per fare le fotografie: il vescovo camminava fra loro benedicendo i famigliari dei ragazzi che s'inginocchiavano al suo passaggio. Il Ricetto si sentiva rodere, lì in mezzo, e si decise a piantare tutti: uscì per la chiesa vuota, ma sulla porta incontrò il compare che gli disse: „Aòh, addò vai?“ „A casa vado,“ fece il Ricetto, „tengo fame.“ „Vie“ a casa mia, no, a fijo de na mignotta,“ gli gridò dietro il compare, „che ce sta er pranzo.“ Ma il Ricetto non lo filò per niente e corse via sull'asfalto che bolliva al sole. Tutta Roma era un solo rombo: solo lì su in alto, c'era silenzio, ma era carico come una mina. Il Ricetto s'andò a cambiare.”

IN: PPP, *Ragazzi di vita*, Cit. dílo, s. 1 - 2

rozměrů stejně jako jeho jazyk.¹³¹ Ten je zde propracovanější a pestřejší, jeho prostřednictvím je mistrně vykreslen život společnosti římské periferie, *sottoproletariátu*. Styl vyprávění se zde stává komunikačním kanálem, skrze nějž dochází ke svobodnému vyjádření osobnosti každého z protagonistů.

¹³¹ Tommaso, oltre la rete metallica, stava a guardare.

Era lì, un po' impappolato, con la boccuccia mezza aperta e tutto concentrato a pensare, mentre allumava quei piselli. Poi i riscosse un po': „Ma che? sto a fa l'accattone, qqua?” pensò, ma abbastanza alla menefrego, perché il cuore se lo sentiva tutto leggero.

IN: PPP. *Una vita violenta*, Cit. dílo, s. 180

Pasolini pokračuje ve svém vyprávění v úvodní scéně filmu *Accattone*, kdy dialog používá pro stupňování dramatické situace.¹³² Postava Accattoneho se staví smrti svou odvahou a nebojácností. Porovnává se silou, mocí a slávou historie a jejich významných osobností.¹³³ Nebo

¹³² „Tutto bruciava. Il sole tenero della mattina di fine estate era come calce rovente. Una faccia bruciata alzò la succhia coi due buchi sulle guance per la magrezza, e lo sguardo acquoso; e disse:

SCUCCHIA: Ecco la fine del mondo. Fateve vede bene, nun v'ho mai visto de giorno! V'ho sempre visto e lo scuro! Che, le donne v'hanno fatto sciopero?

E rise, sdentato.

Si era rivolto a chi? A una batteria di sbrigati sulle seggiolette cotte dal sole di un baretto della Marranella.

Tra questi, fu Mommoletto che ribattè allo Scucchia:

MOMMOLETTO: Ancora non sei morto? Eppure mi h'hanno detto che il lavoro l'ammazza la gente!

...

ALFREDINO: A martire! da' retta a 'n amico, smettela de lavorà, entra pure te nella società della Metro Goldwin Mayer! Haam!

E allargando la bocca come un tombino, ruggì come rughe il leone della Metro Goldwin Mayer: due, tre volte, con lo sguardo ridente nel vuoto.

SCUCCHIA: Ma chi ve lo fa fà! Ma annatevene a dormì la notte invece di annà a giocà a carte! Me parete tutti usciti dall'obitorio!

Ma ecco, vivida, la faccia di Accattine: serio, acceso, teso: si vedeva proprio che aveva in cuore una gran passione, che gli faceva vibrare lo chassi.

ACCATTONE: Ecco chi lo sa! A Scucchia, viè un po' qua, dijelo un po' te a 'sti buffoni er fatto der poro Barbarone!

Scucchia si avvicinò, in campana: pronto a dire generosamente tutto quello che sapeva, e insieme attento a non comprometersi.

ACCATTONE: Eri presente te, l'altro ieri, quando er Barbarone ha voluto fa' quella scommessa co' lo Sceriffo e Peppe il Folle?

Scucchia s'impensierì, teso a vedere dove andava a parare.

SCUCCHIA: Sì.

Accattone guardò gli altri trionfante, con un ghigno che gli spappolava la faccia.

ACCATTONE: Aaaaaaaah! No è morto pe' l'indigestione, è morto pe' la stanchezza, quello! Quando l'aveva traversato mai fiume!

C'era un faccia grassa, latte, sprezzante che se lo guardava: era quella di Giorgio il Secco.

IN: Accattone, PPP, *Alì dagli occhi azzuri*, Cit. dilo, s. 250

¹³³ Eccoli lì, i compari, dentro il zozza carrozzone del galleggiante che mangiano: e il proprietario, le donne grasse, dei ragazzini che passano mezzi ignudi, una dozzina di gatti, quattro cinque cani, e colombi dappertutto...

Accattone mangiava come un alluvionato, contro il correntino lordo del Tevere.

...

UN RAGGAZZINO: Aòh, che te butti co' tutto l'oro addosso? No te la levi la catenina coi bracciali!!!

ACCATTONE: None! Vojo morì come i faraoni! Se lo vonno, l'oro, se lo devono venì a pescà! Damo soddisfazione ar popolo!

IN: Tamtéz, s. 252 - 254

při jiných dobrodružných situacích, kdy potok, řeka či moře, jednoduše element vody je zachycen jako prostředí očištění, purifikace, a tedy spásy nebo vykoupení.¹³⁴ Podobně je tomu i v situaci (opět ve filmu *Accattone*), kdy jedna postava večer po uzavřené sázce hodí do řeky Tibery vyhrané sako: „Vai con Dio!”¹³⁵

Dále, je jazyk vymezován sociální skupinou společnosti římské periferie při jejich oblíbených aktivitách či činnostech. Jejich vyjadřování se projevuje možná na první dojem příliš strojeně a stylizovaně, ale přitom je součástí jejich přirozenosti a přirozenosti mluvy. Z hlediska lingvistického se jedná o tzv. *sociolekt*. Forma jazyka je tedy spíše praktická a jazykové prostředky odpovídají formám nespisovného jazyka společné určité sociální skupině lidí. Použité výrazy vychází ze situací krádeže či šolichy,¹³⁶ pasáctví¹³⁷ nebo karban.¹³⁸ Ostrý a drsný jazyk nekompromisních Neapolitanců zní snad ještě stejně troufaleji.

¹³⁴ LUCIANO: So' bello! so' bello! so' sfortunato ar gioco! Famo n par de tuffi, daje, 'namo!
IN: Tamtéž, s. 255

¹³⁵ Tamtéž, s. 328

¹³⁶ „Appena fuori incontrò un giovanotto che gli disse: „Che stai a fà?” „Me lo porto a casa, me lo porto,” rispose il Ricetto. „Viè con me, a fesso, che s'annamo a prenne la robba più mejo.” „Mo vengo,” disse il Ricetto. Buttò il tavolino e un altro che passava di lì se lo prese. Col giovanotto rientrò nel Ferrobedò e si spinse nei magazzini: lì presero un sacco di canaletti. Poi il giovane disse: „Vie' qqua a incollà li chiodi.” Così tra i canaletti, i chiodi e altre cose, il Ricetto si fece cinque viaggi di andata e ritorno a Donna Olimpia. Il sole spaccava i sassi, nel pieno del dopopranzo, ma il Ferrobedò continuava a esser pieno di gente che faceva a gara coi camion lanciati giù per Trastevere, Porta Portese, il Mattatoio, San Paolo, a rintronare l'aria infuocata.
IN: PPP, *Ragazzi di vita*, Cit. dílo, s. 2 - 3

¹³⁷ ACCATTONE: Semo tutti 'na massa de disgraziati, scemo omisi finiti, ce scartano tutti! Noi valemmo giusto se ciavemo mille lire in saccoccia, se no nun semo niente... Pure in galera nun ce ponno vede, a noi! Nun ce considerano omini, perché nun semo boni a provacce da soli... oggi è meno fa er ladro che 'sto mestiere infamante...
IN: Accattone: PPP, *Alì dagli occhi azzuri*, Cit. dílo, s. 260 - 261

¹³⁸ NAPOLETANO: Nun ve la dovete da pigghià, so' guai che succedono! Lu tènete 'u latte 'u piccirillo?
NANNINA: Nun ve pijate penziero, 'on Salvatò?
NAPOLETANO: Ah, tengo 'na Dio 'e rabbia in corpo!
IN: Tamtéž, s. 258

Jazyk ve filmu *Accattone*, a zejména pak Accattoneho monology prostoupené biblickými citacemi, porovnáními a narážkami na historickou minulost vyvolávají až pochopení a odpuštění jeho absolutní anarchie, nepřístupnosti a nekultivovanosti.

Vyjadřování obyvatel borgát je prostoupeno lidskostí bez příkras, nejedná se o žádné uhlazené projevy. Upřímnost, city, emoce ale i vulgarizmy jsou obsaženy v řeči, jejich projev představuje život ve své živočišné podobě.¹³⁹ Některé pasáže jsou propojeny s obrazovými scénami a vznikají tím ikonické, obrazové symboly prostoupené monologem postav, například v sekvenci na postavu prostitutky Amore, kdy pronáší větu ke svému řemeslu a sociálnímu statutu.¹⁴⁰ Kdybych pominula její obsah, ale brala na vědomí pouze formu, působí jako nějaký reklamní slogan. Je snad toto její zoufalé provolání výkřikem ovlivňující racionální chování člověka a jeho psychologii? Její obraz a výpověď se stává výzvou k zamyšlení.

Jazyková kultura, stejně jakákoli jiná, podléhá neustálé proměně - a bez kultury společné určité skupině člověk upadá. Jazyková stavba se upevňuje nebo mění v závislosti na konfliktech společnosti mezi jejich nositeli a jejich skupinami. Dochází tedy k utváření nových vztahů a útvarů nejen mezi jednotlivci, ale i v celé společnosti. Přítomnost různorodých prvků dodává jazyku společenskou dynamiku. Když se uživatelé ve své původní či novodobé formě jazyka nerozpoznávají, nezbyvám nic jiného, než si takovou identitu vytvářet jinak. Mluví jinak, vypadají jinak. (Dokonce i Accattone, který se od začátku filmu jeví lhostejný vůči všemu a

¹³⁹ COGNATO: T'ammazzo! Te faccio sputà er sangue, zozzo! Te metto er core in mano, te metto! Lasciateme, che l'ammazzo! Lasciateme!
IN: Tamtéž, s. 290

¹⁴⁰ AMORE: Aiuteme lingua, se no te tajo! A ilusa, imparete a vive, fa come me, che nun amo più nessuno... e apposta me chiameno Amore!
IN: Tamtéž, s. 266

všem, světaznalý, pod vlivem milostného vzplanutí ke Stelle procitne a uvědomí si svoji vlastní obłudnost.)¹⁴¹

V první třetině filmu *Mamma Roma* se v jedné sekvenci zjeví herec postavy z předešlého *Accattoneho*. Postavy v ten moment nabývají svých hodnot, bývalý pasák pronásleduje bývalou prostitutku, a chce po ní peníze. (Zde začíná celá zápleтка filmu). Jakoby se Accattone skrytě vrátil, aby uvedl nezávislé pokračování filmů životů v borgátách. Díky postavě Mammy Romy příběh borgát pokračuje. Je to právě žena, která mění a posouvá hranice, nejen společenské, ale i jazykové, neboť samozřejmě i v tomto filmu se vyskytuje ona římská mluva.

Takový mikrokosmos se přenáší z jazykové úrovně do úrovně sociální, který prorůstá do makrokosmu. Postavy zastupují snižovanou mluvu svojí vrstvy. „Semo gente che ve l'avemo er core!”¹⁴² Mluví italsky, ale nerodilý mluvčí na první dojem nemusí rozpoznat, zdali je projev přirozený, záměrně stylizovaný nebo třeba z důvodu jazykové neznalosti natolik rozlišný.

Obraz takové společnosti je jako začarovaný kruh - oni deklasovaní mají představu své negativní odlišnosti, čímž si ji sami začínají sugerovat. Na tomto základě rozvíjejí své chování vnímané jako špatné, nepatřičné, tedy vedoucí k izolaci a represi a potažmo provokaci a vzpouře. Máme zde obraz společnosti, který vytváří skupina pořádkové společnosti a obraz vytvářený lidmi periferie. Díky jazyku, který obnovuje dějinnou tradici, a který osvěžuje paměť. Pasolini svým jazykovým výběrem rekonstruuje a a konstruuje a napomáhá vytvářet paměť novou. Třízením jazykových prvků a jejich uspořádáním, a současně jako spoluúčastník takové společnosti hájí i vlastní zájmy. Komunikace vytváří pouto vzájemné přináležitosti mezi prostředím chudiny a

¹⁴¹ Con improvvisa docilità, Accattone si mise in ginocchio, sulla sabbia.

Appozzò le mani sull'acqua, faticosamente, e si lavò il viso, due tre volte.

Poi alzò la faccia, tutta gocciolante, se sempre docile e buono, si guardò intorno come in un sogno.

Ma gli venne un nuovo impeto di rabbia, un attacco di nervi. Stando sempre in ginocchio, affondò la faccia nella sabbia appiccicata sulla faccia bagnata, contro le palpebre, il naso, le guance, la fronte, il mento. Non aveva più niente umano.

IN: Accattone, PPP, *Alì dagli occhi azzuri*, Cit. dílo, s. 331

¹⁴² Tamtéž, s. 365

běžné společnosti. Jde o uznání místa chudých ve společnosti, hlavně pak vnímání choduby jako takové, a potřeby vycházet z vzájemné když už ne lidské, tak alespoň jazykové pospolitosti. Pasolini vytváří prostor k uznání jejich existence. Některé dialogy mají svůj vzor v učení bible: „E che ce volete insegnà la Bibbia a noi!”¹⁴³ Vzniká vájemné sebe-uvědomování.

Stejně jako prostředí a postavy, i jazyk v sobě nese paměť. Taková paměť je svědectvím historie, kultury a vlastního lidského rozumu. Na římské periferii se mluví spíše hovorovým jazykem než spisovným, mluva je tedy dána sociálními a kulturními podmínkami, kterými je jazyk v daném prostředí utvářen. Ustálená podoba jazyka je pak dána nejen historickými, ale přírodními a hospodářskými aspekty prostoru.

Stejně jako byl Pasolini fascinován furlánským prostředím a jeho jazykem, vnímá podobně oblast římské periferie. Všíhá si jazykových projevů odposlouchaných na ulici, které pak zakomponovává do svých děl. Snaží se zachovat a zachytit maximální autenticitu prostředí a postav, jejich každodennost, bolest a utrpení v kontrastu s estetickou krásou jejich jazyka a přepsat ji do poezie. Bohatost římské periferie v něm vyvolává touhu využít a vyzdvihnout mluvený jazyk na nejvyšší úroveň a dát mu formu literární - poetickou. Jazyk jeho děl můžeme chvílemi vnímat také jako jakousi skrytou formu katechizmu. „A Celesteeee!”¹⁴⁴ „Don Bosco! Aiutece te!”¹⁴⁵ „Orate frates!”¹⁴⁶

Jazyk tedy není nic jiného než jiné další zpracování tvářnosti oblasti římské periferie jako historické paměti a sociální identity italské společnosti.

¹⁴³ IN: Mamma Roma, PPP, *Alì dagli occhi azzuri*, Cit. dílo, s. 365

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 295

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 299

¹⁴⁶ Tamtéž, s. 324

4. FILM JAKO BÁSEŇ

Ve třetí kapitole bych se ráda zabývala Pasoliniho intelektuálním přínosem na teoretickém poli filmu a jeho jazyka. Jedná se o dva fenomény, tzv. *discorso libero indiretto* a *film di poesia*. Při zpracování této části jsem čerpala z knihy *Empirismo erettico*, jejíž autorem je sám Pasolini. V této knize obhazuje své odborné názory a teze týkající se jazyka, literatury a filmu. Pro Pasoliniho představuje film novou realitu a prostor pro odhalení bohatství kultury lidské společnosti, která je násilně vytlačována kulturou technologickou.

V první části knihy se Pasolini zmiňuje o nástinu vývoje spisové italštiny 20. století. Tento nástin literární historie popisuje jako vztah spisovatelů s obecnou podobou jazyka s tzv. italskou *koiné* - *běžná mluva* a potažmo vztah spisovatele s jazykem střední a vyšší vrstvy - *buržoazie*, neboť pro spisovatele se obecná italština projevuje jako dualistická entita: funkční jazyk a literární jazyk. Podle Pasoliniho neexistuje v Itálii jednotný národní jazyk. Pod pojmem italská *koiné* rozumí psaný a mluvený jazyk, tedy jazykovou dualitu, jejíž jednota spočívá někde mezi těmito dvěma variantami, podobami.¹⁴⁷ Jazykovou jednotu je třeba hledat uvnitř člověka, jenž je současně uživatelem obou těchto podob jazyka podložených na základě obecné znalosti a zkušenosti.

Jeho nástin se inspiruje u autorů, kteří se prosazují zejména v 50. letech 20. století. Tato literatura zahrnuje období předválečného hermetismu po poválečný neorealismus, tedy jazykový a literární vývoj 20. století již v atmosféře historicky sjednocené Itálie. Tito spisovatelé si nejlépe dokáží poradit s jazykovou otázkou přímo v praxi.

Ve svých *Nových jazykových otázkách* se Pasolini poprvé zmiňuje o tzv. *discorso libero indiretto* - polopřímé řeči.¹⁴⁸

Hlavní vlna spisovatelů pocházejících z prostředí střední vrstvy, a tudíž čerpajících ze střední jazykové úrovně (*italiano medio*) se přirozeně dokázala konfrontovat s postavami svých románů,

¹⁴⁷ PPP, *Empirismo erettico*, Garzanti, Milano, 1977, s. 5

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 10

a tím pádem docházelo k úzkému kontaktu mezi nimi, autorem a hrdinou. Mohli spolu vzájemně prožívat kulturní, citový a jazykový vztah. Jejich podobné myšlenky jsou jasným znakem *polopřímé řeči*. Jde o narativní styl, který je podmíněn jazykovou výměnou, kdy jazyk postavy se stává jazykem psaným zatímco jazyk spisovatele se stává jazykem postavy. Jestliže však tento vztah není rovnocenný, jako třeba v případě jazyka postavy pocházející z lidového prostředí, spisovatelův jazyk se stává zdůrazněním a citací prostředí dané postavy.

Oproti tomu jiné je Gaddova zkušenost, který *polopřímou řeč* používá za účelem poznání jazyka a společnosti a následně seznámení s její řečí. Zahrnuje v sobě představu sociálního světa lidí a jejich psychiku italskému národu jako celku zatím neznámou.¹⁴⁹

„Obsahové rozšíření bylo účinkem poetiky realizmu, a tedy sociálního záměru, jazykové rozšíření byl příspěvek možnému národnímu jazyku skrze literární činnost.”¹⁵⁰

Na přelomu 50. a 60. let a zejména počátek 60. let se s postupným rozvojem a změnou vývoje společnosti mění i kulturní vztahy. Přehodnocují se jednotlivé vazby a vztahy, a v tomto konkrétním případě se jedná o vztah jazyk - literatura, který je nahrazován vztahem jazyka s vědecko-technologickým pokrokem. Odborná slova pronikají napříč jednotlivými oblastmi. Společnost, představovaná veřejným míněním, tak předpokládá komunikaci, která však může ztrácet vlastní racionalismus.

Člověku se technologizace jazyka jasně promítá do souvislosti s industrializovanou společností. Způsobuje nové lingvistické rozvrstvení a navazuje na další vrstvy. Žurnalizmus a jiné specializované jazyky mohou být charakteristické pro svou výběrovost. Jazyk v mediálních prostředcích, jako je například televize, je sice směřován k spisovné standardizované italštině, ale jeho hlavní funkce, totiž edukační, je zachování mluvnické normy.¹⁵¹

¹⁴⁹ Tamtéž, s. 10 - 11

¹⁵⁰ Tamtéž, s. 11

¹⁵¹ Tamtéž, s. 16

Nová jazyková stratifikace, technicko-vědecký jazyk, se představuje jako: „homologace jiných jazykových stratifikací a dokonce jako modifikátor uvnitř těchto jazyků.¹⁵² Pasolini v tomto také směru začíná věnovat pozornost na poli ekonomicko-politickém.

Pod technologickým a komunikačním znakem se skýtá jednotící princip jazykové homologace. Což je naprosto opačný rozdíl oproti minulé historicko-literární tradici, která doposud rozdělovala italskou společnost na střední a vyšší se zřetelem jazykové stratifikace hodnotící tuto vrstvu dnes jako paleoindustriální a obchodnickou. Severní část země je technokratickou vrstvou schopnou ztotožnění se s celým národem.¹⁵³

Přestože se neorealistické období projevovalo prostřednictvím italsko-římského jazyka, *italo-romanesco*, skutečně jednotícím prvkem se stala římsko-neapolská kultura, *romanesco-napoletana*. Neboť první skutečné protifašistické projevy Itálie pocházely z římsko-neapolské periferie, která tak představuje vítězství periferií jako skutečné Itálie oproti té rétorizované, zatím ještě polorozvinuté a paleoburžoazní.¹⁵⁴

Severní část země vlastní takový druh technologické řeči, která zastává i nový způsob života. Tento technický jazykový druh navrhuje technickou podmluvu současně jako národní predominium, oproti dialektální *koiné* římsko-neapolské a vytváří nového jednotícího a národního ducha celistvé italské společnosti. Nová druhá vlna zájmu o severní část země se nyní konečně jeví od jejího sjednocení jako společná budoucnost skutečné jednotné Itálie.¹⁵⁵

¹⁵² Tamtéž, s. 19

¹⁵³ Tamtéž, s. 20

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 20 - 21

¹⁵⁵ Tamtéž, s. 21

4.1 DISCORSO LIBERO INDIRECTO

Jedná se o způsob narativní promluvy. *Polopřímá řeč* je narativní technika, která slouží k rozšíření úrovně společenského vyjadřování a současně poukazuje na psychologii osob.

Polopřímá řeč může jednoduše vytvářet myšlenky postav. Prostřednictvím slov přibližuje jejich společnost a v případě autorovy může vzniknout sympatie vůči postavě, kdy jejich životní zkušenosti jako by byly stejné.¹⁵⁶ „V případě, že autor je donucen používat slova postav, aby mohl současně prožívat jejich myšlenky.” Neboli „autorova slova a myšlenky nejsou stejné: postava žije v jiném jazykovém světě, neboli psychologickém, či kulturním či historickém. Patří do jiné sociální vrstvy a autor tak poznává svět takové společenské třídy skrze postavu a její jazyk.”¹⁵⁷

Pasolini uvádí, že v italské literatuře můžeme nacházet první náznaky *polopřímé řeči* už u Danteho, v *Božské komedii*, kde se však spíše jedná o nápodobu, *mimezi*. Ta při rozlišení vysoké a nízkého jazyka používá různé stupně expresivně zabarvených slov, a tím vytváří nejasný svět postav. V Danteho případě jde zejména o lexikální stránku jazyka.

Hned po Dantem je dalším autorem, u něhož můžeme najít projevy *polopřímé řeči*, Ariosto. Zde se také jedná o jazykovou *mimezi*. V případě eposu *Zběsilý Roland* se jedná o volbu jazyka vysoké a nízké úrovně. Ariosto ze své pozice se ponořuje do hlubin jazyka a záhy vyzdvihuje danou mluvu rytířů. Nerozlišuje sociální ani psychologické pozadí postav, jeho hra spočívá v ironii takové mluvy a nese v sobě jasně pokrokový a revoluční charakter.

Asi nejvýraznější okamžik lze zaznamenat s příchodem Vergova verismu a v literatuře básníků soumraku. Samotná volba jazyka tak může být projevem sociální vazby člověka.

Pro pochopení jazykové podoby *polopřímé řeči* je důležité mít na vědomí střední úroveň jazyka. Autor dokáže vyvolávat použitím *polopřímé řeči* různé sympatie i antipatie a ironii (případ C. E.

¹⁵⁶ Tamtéž, s. 89

¹⁵⁷ Tamtéž, s. 90

Gaddy), přibližovat se historickému vyprávění, ale hlavně popisovat samotnou postavu nebo její prostředí. Někdy může dokonce jenom nacházet zalíbení v takovém jazykovém stylu.

4.2 FILMOVÝ JAZYK

Literární jazyk zakládá své poetické záměry na své jazykové institucionalizaci a její funkčnosti. Filmový jazyk naopak, jak tvrdí Pasolini v posledním oddílu knihy, musí začínat od povědomí alespoň semiotické terminologie.¹⁵⁸ Film komunikuje. Jeho fond se zakládá na souhrnu společných znaků. Pod těmito znaky se má na mysli systém jazykových znaků, které zahrnují i nějaké jiné další znaky, například mimické. Ty jsou spolu propojené a tím v sobě nesou i hovorovou podobu jazyka. Chce upozornit na fakt, že jedno slovo za doprovodu nějakého gesta může mít dva rozdílné významy, nebo i dokonce opačné, platí například u neapolského dialektu.¹⁵⁹

Paralingvistické (mimika a gesta) jevy jsou přirozenou součástí jazyka a ve filmu vytváří vizuální znaky a tedy i součást komunikace (případ hluchoněmých Napoletanců). Zvyky a obyčeje, lidské podoby a gesta - za vším hledá Pasolini čitelné prvky vytvářející systém těch kterých znaků a vytváří typizovaný obraz společnosti.

Příjemce sdělení vizuálně čte realitu, jež se mu nabízí. Autor zaznamenává důležité obrazy a přitom se jedná o svět paměti a snů. Znaky - neznaky vznikají z prapůvodní podstaty, autor je může zařadit, vytvářet a následovat tak filmovou posloupnost.¹⁶⁰

Prvky se jeví jako nepropracované, předlidské až animální. Sný vychází z nevědomí. Jazykový nástroj, na kterém se zakládá film, není rozumový. Znaky v sobě nesou občanský základ. Lze tak vykládat jeho snovou kvalitu filmu a potažmo jeho objektivnost, neboť každý systém je sesbírán

¹⁵⁸ Sémiotika je teorie zkoumající vlastnosti znaků, jinak také sémiologie zabývající se znaky a jejich významy.

IN: <http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/semiotika>

¹⁵⁹ PPP, *Empirismo eretico*, Cit. dílo, s. 167

¹⁶⁰ Tamtéž, s. 168

a uzavřen v nějakém slovníku. Každý z nás, kterýkoli člověk má ve své hlavě, i když se mezi sebou mohou jednotlivě velice lišit a zejména lexikálně ale celkově z jazykového hlediska závisí podle okruhu toho kterého člověka a toho kterého národa.¹⁶¹ Úkolem autora je tedy snaha vybrat taková slova, jenž nesou svůj vlastní význam a současně ještě nějaký další historický, který se dá svým obsahem zařadit do jiného kontextu. Rozšiřuje to tak jeho významovost.¹⁶²

Pro filmaře neexistuje slovník obrázků, které by automaticky použil. V takovém případě je potřeba si představit jeho slovník jako slovník nekonečných možností. Znaky- neznaky se mohou jevit jako snové či mechanické, ty pak vybírá z chaosu. Autor musí zasáhnout dvakrát, jeho zásah je dvojitý. Nejdříve ne-znaky vybrané z chaosu musí přetvořit do podoby možných a vložit je do slovníku ne-znaků, které jsou platné, funkční a významné z hlediska: mimiky, prostředí, snů a paměti. Aby dokončil svůj úkon, zvolenému čistě morfologickému ne-znaku musí ještě dodat individuální expresivní kvalitu.

„Zatímco zásah spisovatele je estetický, zásah filmového tvůrce je nejdříve jazykový a potom až estetický.“¹⁶³

Tvůrce si vybírá tzv. *sintagmata*, tj. znaky symbolického jazyka, kdy jejich gramatická a historická hodnota je obsažena v daném okamžiku. Jejich gramatika je tedy předhistorická, postupným využitím mluvených znaků, předmětů, prostředí a postavy udávají svou historii a stylovou příslušnost. Stávají se symboly vizuálního jazyka. Film se skládá z převážné uměleckosti, vyjadřovací násilnosti a snové živočišnosti.¹⁶⁴ Tím se i potvrzuje jejich snová podstata a podstata filmu, které mají základ v archetypech z prostředí, mimiky paměti a snů.

¹⁶¹ Tamtéž, s. 169

¹⁶² Tamtéž, s. 169

¹⁶³ Tamtéž, s. 170

¹⁶⁴ Tamtéž, s. 172

4.3 LINGUA DELLA POESIA

Vznik tradiční techniky *poetického jazyka - lingua della poesia* - ve filmu je vázán na techniku *polopřímé řeči*. Jak již bylo řečeno výše, je to autorovo ztotožnění se svou postavou, kdy přijímá jak psychologii, tak jazyk své postavy. Sociální podmínky postav vymezují jeho jazyk (žargon, dialekt, slang, sociolekt apod.). Od *polopřímé řeči* je třeba rozlišit ještě další tři způsoby promluvy: *vnitřní monolog*, s dále tzv. *soggettiva libera indiretta* a *soggettiva libera diretta*.

Vnitřní monolog je autorova mluva prožitá v jazyce postavy stejné sociální vrstvy, tím pádem se nejedná ani tolik o stránku psychologickou, jako stylistickou. Vyskytuje se v literatuře a jde o myšlenky vyjádřené abstraktními slovy.

Ve filmu naopak nelze vyjádřit takové autorské myšlenky slovy, proto se jedná o *subjektivní nepřímou řeč*. A nakonec *subjektivní řeč přímá* nastává v případě, kdy se autor distancuje od projevu a nechá za sebe mluvit pouze svoji postavu s použitím uvozovek.

Polopřímá řeč ve společnosti italské střední vrstvy je záminkou k vytvoření postavy autorem, i vymyšleným jazykem za účelem vyjádření vlastní interpretace světa. Právě toto může být jistým projevem poetického jazyka, *lingua della poesia*.¹⁶⁵

Ve filmu se narativní *polopřímá řeč* přetváří do podoby - *subjektivní řeči nepřímé*. Jelikož ve filmu není možné si osvojit určité zejména morální a sociální hodnoty, které mohou být obsaženy ve slovech, nemůže se jednat o vnitřní monolog. Ve filmu chybí abstraktní dimenze poznávání a vzpomínek vlastní monologizující osoby, tj. to, co v literatuře představují slova abstraktních myšlenek. Tento chybějící element zastává právě *subjektivní řeč nepřímá*. Ta ve své tradiční narativní konvenci je sice méně zřetelná a ucelená, ale díky tomu uvolňuje jistým způsobem návrat ke kořenům, dokud nenajde ve filmových technických prostředcích originální kvalitu: snovou, barbarskou, nepravidelnou, agresivní a vizionářskou.

¹⁶⁵ Tamtéž, s. 176 - 177

Subjektivní řeč nepřímá zavádí technický jazyk poezie ve filmu. Spisovatel „pouze” prožívá současně mluvu své postavy a tak ji současně i ožívuje. V praxi to vlastně znamená, že ve filmu neexistuje institucionalizovaný jazyk. Jazyk nabádá autora k různým sociálním proměnám a dává i tušit třídnímu povědomí člověka. Filmová řeč se proto stává interdialektální a mezinárodní, neboť oči jsou všude stejné.¹⁶⁶

Nakonec je tedy třeba uvést zásadní rozdíl mezi *polopřímou řečí* a subjektivní řečí nepřímou. Ten je totiž stylistický, nikoli lingvistický. V případě režiséra se totiž nelze přirozeně promítat do rozličných jazykových úrovní, tím je vyloučena možnost mimeze na základě jazyka. Čím více se nějaká postava a režisér podobají, tím více se jejich prožívání musí lišit stylisticky. Subjektivní řeč nepřímá se tedy může jevit jako abstraktní a filozofická znalost vzájemných a jasných souvislostí a představuje jako styl, tedy i samotný jazyk. Tak se tedy postupně utváří technicko-stylistická tradice, tj. poetický film jako samostatný obor umění.¹⁶⁷

4.4 CINEMA DI POESIA

Již od 30. let 20. století se projevuje tendence točit filmy na základě literárních děl.

Italský poválečný neorealismus v 50. letech zcela přetvořil celý italský neorealismus literární.

Avantgardní styly hýbou světem literatury a filmu. Sociální nespravedlivost a její odmítání, zájem a příklon k politice (revoluční hnutí a umění) se odráží v hlavní tematice jejich zpracování. Experimentování a hledání nových obsah a forem se jeví jako avantgardní rys.

Film se svou dvojí přirozeností může posloužit jazykovému vysvětlení dualistické entity italštiny. Když je film vnímán na základě jazykového hlediska (*subjektivní řeč nepřímá*), je

¹⁶⁶ Tamtéž, s. 178

¹⁶⁷ Tamtéž, s. 185

psychický či duševní stav autora dominantní v celém filmu. Tento stav pak náleží hlavní postavě, tak poznamenané, aby mohl vytvářet souvislou mimezi se stylistickou svobodou a provokací. Druhá přirozenost filmu pak ve filmu nabírá výmluvných a expresionistických hodnot.

Za druhé *subjektivní řeč nepřímá* slouží jako záminka, je výmluvná, jelikož je nepřímá. Vytváří alibi pro autorské vyprávění, a tím znemožňuje zachovávat poetičnost jazyka. S tím souvisí třetí a poslední bod, totiž že postavy v díle nemohou vycházet ze stejného kulturního prostředí, psychologického či jazykového jako samotný autor, jelikož by byl současně nucen se ztotožňovat se zástupci jiného jazykového, kulturního a sociálního světa. Takové anomálie mohou být mytizovány, záhy typizovány (a tím řešeny) a jazyk jako rozdílná a autentická inspirace se osvobozuje od své původní funkce. Ona poetičnost filmu tedy spočívá ve stylu a v subjektivnosti, které jsou zajištěny *subjektivní řečí nepřímou*.

Proč ale Pasolini staví filmový příběh na literatuře? Tato inspirace odpovídá zkoumání souvislostí mezi literaturou (knihami, romány) a filmem, respektive technickým pojetím jejich mýtu a formy.¹⁶⁸ Mýty neboť jejich přezkoumávání s sebou přináší obrození a formou, neboť přináší nové neodhalené cesty experimentů.

¹⁶⁸ Tamtéž, s. 187

5. ZÁVĚR

Zcela ojedinělé místo a význam zaujímají v italské společnosti *borgáty* jako fenomén římských předměstí, kterým věnuji pozornost v této diplomové práci. Pro běžného člověka by se tento prostor dal popsat jako zcela disharmonický, bez řádu, s delikventy a společensky nerovnocennými obyvateli, kteří mají narušené společenské vazby a projevují se specifickou mluvou. Proto se stávají se hlavním tématem Pasoliniho románů a následně filmů natočených Věčném městě.

Pasolini svůj vztah definuje na základě své učitelské praxe a profese. Nachází v sobě zodpovědnost a starost o člověka, kdy obhazuje důstojnost každého jednotlivce v tvrdém a nelítostném světě. Je zcela ojedinělé, s jakou naléhavostí a myšlenkovou tradicí klade otázky sociální a etické. Pevný základ mu poskytuje křesťanské učení, jímž prokládá vyprávění všech čtyř děl. A pokouší se do nich vnést skrytý řád a vztahy.

Dědictví římské civilizace vidí v postupném formování moderní společnosti. Upozorňuje na proud venkovského obyvatelstva, které s sebou přináší chudobu a analfabetismus a rozšiřuje řady nezaměstnaných. Ty se pak odrážejí na jejich profesionálním uplatnění a aktivitách. Rozvoj ekonomický jde ruku v ruce s rozvojem intelektuálním a nedostatek takových prostředků způsobuje zaostávání a celkové nefunkčnosti země.

Město těžce zkoušené dějinami tak odhaluje jednu ze svých novodobých kapitol svého vývoje, který samozřejmě zasahuje i do společenského vývoje. Období po pádu fašismu se římská periferie jeví jako dějinná pasáž a souvislost s dějinou kontinuitou jižní části země.

Na tomto základě se pokouším přiblížit období konce neorealismu, respektive konec 50. let a zejména počátek 60. let 20. Století: období tolik význačné pro italskou společnost a světovou kulturu.

Díky Pasoliniho spoluúčasti a vcítěním se do postav jednotlivých děl přibližuje skutečnost prostředí, jež vzniká na okraji Říma. Nejen pocity, ale i jazyk jsou projevem takového prostředí a jeho obyvatel. Skýtají v sobě materiál, jehož prostřednictvím Pasolini skládá svou uměleckou

báseň a realitu změkčuje poetičností, již ji zahaluje. Srovnávací analýzu bylo nutné provádět opakovaně s odstupy času pro řádné detailní porovnání. Současně jsem podstoupila i terénní výzkum, který tento přístup potvrdil, ale o to zpestřil. Určitě je přínosné se tímto tématem zabývat, neboť skryté paralely mezi borgátami a světem Blízkého Východu a rozvojových zemí jsou dnes citelné a více než aktuální.

RESUMÉ

Období po druhé světové válce do půli 70. let je považováno za třicet slavných let. Hospodářství západních zemí dosahuje nebývalého rozmachu, jak ekonomického, tak společenského. Vědecko-technický pokrok mění způsob myšlení. Mluví se o slávě, s postupem času se toto období stává v podstatě mýtem. Zásah americké ekonomiky a jejich postupné začlenění do společnosti přináší nové tendence a rozpory, prohlubuje se propast mezi chudými a bohatými.

V Itálii je toto období známé pod názvem ekonomický zázrak, *miracolo economico*. Zemi poznamenává hospodářská nerovnováha s nezaměstnaností zejména v jižních oblastech. Průmyslový rozvoj Severu způsobuje zaostávání zemědělského Jihu. Sociální revoluce souvisí s emancipací žen a jejich nástupem do pracovního procesu, i když zrovna Itálie se snaží odolávat takovému trendu co nejdéle.

Zejména v 50. a 60. letech společnost propadá konzumnímu, spotřebnímu způsobu života, který je inspirován americkým vzorem. Postupná modernizace zemědělství přivádí lidi z vesnic do měst. Nárůst městské populace vyvolává těžkosti, které potřebují politické řešení. Mění se také podoba města a jeho architektonická výstavba. Malířství, literatura, ale také kinematografie, sochařství a hudba přináší rozvoj. Tradiční umění jako literatura jsou přetvářena do jiných dimenzinálních struktur, které umožňují libovolně kombinovat jednotlivé obory umění.

Kamera je Pasolinimu médiem, prostředkem digitalizace a navázání dialogu s uživatelem, divákem, publikem. Do filmových sdělení ukládá klasické a ideální hodnoty společnosti. Používá jej jako nástroj výchovy a vzdělání, který současně může sloužit jako technická dokumentace. Pasolini za účelem uchování informace do filmu ukládá zvuk, text a tisíce obrazů. Celou linku pak tvoří záběr na lidské a mravní hodnoty člověka.

V této práci jsem se zabývala Pasoliniho vyprávěním o římské periferii v literatuře a filmu. Tomuto tématu se věnuje v počátcích své římské kariéry. Odhaluje skutečnosti, které otvírají oči a vedou k detailnější pozornosti budoucnosti mladých lidí. Pevný základ udržuje prokládáním křesťanské morálky v kontrastu všedního života běžných lidí. Motiv hledá v pravdě lidského jednání v

jakékoli situaci. Sahá tak hluboko k základům naší civilizace a vyzdvihuje skomírající tradiční hodnoty, které tak v moderní industrializované společnosti nenachází své naplnění. Jazykově a kulturně se přes literaturu dostává k filmu. V jeho zpracování aplikuje neorealistické metody a osobním zaujetím může překročit tento rámec. Vzniká zcela ojedinělé dílo o městské periferii, borgátách, kterými upozorňuje na společenskou situaci v Itálii. Snaží se vychovávat, chránit a vzdělávat budoucí populaci a současně naráží na situaci v zemích Třetího světa, odkud vypozerává prapůvod a dopad pro toto vyprávění.

RÉSUMÉ

The period after the Second World War to the mid '70s is considered famous for thirty years. The economy of western countries reached an unprecedented boom, both economically and socially. Scientific and technical progress Council Storage requirements thinking. He talks about fame, over time, this period becomes essentially a myth. The intervention of the U.S. economy and their gradual integration into society brings new tendencies and contradictions deepen the gap between rich and poor.

In Italy, this period is known as the economic miracle, which right after noted the economic imbalance unemployment especially in the southern regions. Industrial development of the North causes backwardness of the agricultural South. The social revolution is linked to the emancipation of women and their joining the workforce, although Italy tries to resist such a trend as long as possible.

Especially in the 50s and 60s by forfeit consumerism, consumer way of life that is inspired by the American model. Gradual modernization of agriculture brings people from villages to cities. The growth of urban population causes hardship, they need a political solution. Also changes appearance of the city and its architectural construction. Painting, literature but also cinema, sculpture and music brings development. Traditional arts such as literature are transformed into other dimensional structures that allow to combine different fields of art.

The camera is Pasolini's medium, a means of digitizing and engage in dialogue with the user, viewer audience. In the film classic communication stores and the ideal value of the company. Using it as a tool of education, which also can serve as the technical documentation. Pasolini in order to preserve the information in the film stores audio, text and thousands of images. The whole line then forms up of human and moral values of man.

In this work I deal with Pasolini's narrative about the Roman periphery in literature and film. This topic is covered in the beginning of his Roman career. It reveals the fact that open eyes and leads to more detailed attention to the future of young people. A solid foundation maintains

interleaving of Christian morality in contrast to the everyday life of ordinary people. Theme is looking for the truth of human behavior in any situation. It goes so deep into the foundations of our civilization and highlights the moribund traditional values and modern industrialized society is not its fulfillment. Linguistically and culturally through literature gets to the film. In his processing methods Pasolini applied neorealist and personal commitment may exceed this framework. There is a very unique piece of urban periphery, borgata, which draws attention to the social situation in Italy. It seeks to protect and educate future population and simultaneously alludes to the situation in Third World countries, where observes origins and impact of the narrative.

RIASSUNTO

Il periodo dopo la seconda guerra mondiale alla metà degli anni '70 è considerato famoso per 30 anni. L'economia dei paesi occidentali ha raggiunto un boom senza precedenti, sia economico che sociale. Requisiti Consiglio progresso bagagli scientifiche e tecniche di pensiero. Si parla di fama, nel corso del tempo, questo periodo diventa essenzialmente un mito. L'intervento dell'economia degli Stati Uniti e la loro progressiva integrazione nella società porta nuove tendenze e contraddizioni approfondire il divario tra ricchi e poveri.

In Italia, questo periodo è conosciuto come il miracolo economico. Dopo quelli che i paesi notano la disoccupazione e squilibrio economico soprattutto nelle regioni Centro - Sud. Lo sviluppo industriale del nord provoca arretratezza del Sud agricolo. La rivoluzione sociale è legata alla emancipazione delle donne e la loro adesione la forza lavoro, anche se l'Italia cerca di resistere tale tendenza più a lungo possibile.

Soprattutto negli anni '50 e '60 a tavolino consumismo, di vita consumistico che si ispira al modello americano. Ammodernamento graduale dell'agricoltura porta le persone dai villaggi alle città. La crescita della popolazione urbana provoca disagio, hanno bisogno di una soluzione politica. Cambia anche l'aspetto della città e la sua costruzione architettonica. Pittura, letteratura, ma anche il cinema, la scultura e la musica porta sviluppo. Arti tradizionali come la letteratura si trasformano in altre strutture dimensionali che permettono di combinare diversi campi dell'arte.

La fotocamera è uno strumento per Pasolini, un mezzo di digitalizzazione e di impegnarsi in un dialogo con l'utente, spettatore del pubblico. Nel film classici negozi di comunicazione e il valore ideale della società. Utilizzando come strumento di educazione, che può anche servire come documentazione tecnica. Pasolini per conservare le informazioni nella pellicola negozi audio, testo e migliaia di immagini. L'intera linea poi forma di valori umani e morali dell'uomo.

In questo lavoro mi occupo di narrativa di Pasolini la periferia romana in letteratura e cinema. Questo argomento è trattato nel principio della sua carriera romana. Esso rivela il fatto che gli occhi aperti e portano a una maggiore attenzione al futuro dei giovani. Una solida base mantiene

interleaving della morale cristiana in contrasto con la vita quotidiana della gente comune. Il tema sta cercando la verità del comportamento umano in qualsiasi situazioni. Si va così in profondità le fondamenta della nostra civiltà e mette in evidenza i valori tradizionali moribondi e la società moderna industrializzata non è il suo compimento. Linguisticamente e culturalmente attraverso la letteratura arriva a film. Nelle sue metodi di trasformazione neorealista Pasolini applica il suo impegno personale possono superare questo quadro. C'è un pezzo molto particolare di periferia urbana, borgate, che richiama l'attenzione sulla situazione sociale in Italia. Si cerca di proteggere ed educare la futura popolazione ed allo stesso tempo allude alla situazione nei paesi del Terzo Mondo, dove osserva le origini e l'impatto della narrazione.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY:

Primární:

PPP. *Accattone, Mamma Roma, Ostia*. Milano: Garzanti 1993

PPP. *Alì dagli occhi azzuri*, Milano: Garzanti, 1965

PPP, *Darmošlapové*, Svoboda, Praha, 1975

PPP. *Empirismo erettico*, Milano: Garzanti, 1977

PPP. *Ragazzi di vita*, Milano: Garzanti, 1955

PPP. *Roma 1950: diario*. Milano: All'insegna del pesce d'oro 1966

PPP. *Storie della città di Dio. Racconti e cronache romane 1950-1966*. Torino: Einaudi 1995

PPP. *Una vita violenta*, Milano: Garzanti. 1959

PPP. *Zběsilý život*, Státní nakladatelství krásné literatury a umění, Praha, 1965

Sekundární:

BIONDILLO, G. *Pasolini: il corpo della città*. Milano: Unicopli 2001

CORDAZZO, I., *Accattone di Pasolini, dal testo al film*, Bologna, Pendragon, 2008

FERRERO, A. *Il cinema di PPP*. Venezia: Marsilio 1977

FERRETTI, G. *Letteratura e la ideologia: Bassani, Cassol, Pasolini*. Roma: Ed. riuniti 1964

FRANCESE, J. *Il realismo impopolare di PPP*. Foggia: Bastogi 1991

MICCHICHÉ, L. *Pasolini nella città del cinema*. Venezia: Marsilio 1999

PORTA, F. *Pasolini: uno gnostico innamorato della realtà*. Firenze: Le Lettere 2002

RINALDI, R. *Pier Paolo Pasolini*. Milano: Mursia 1982

VIGHI, F. *Le ragioni dell'altro: la formazione intellettuale di Pasolini tra saggistica, letteratura e cinema*. Ravenna: Longo 2001

SICILIANO, E. *Vita di Pasolini*. Milano: CDE 1995

TEODONIO, M. (ed.). *Pasolini tra friulano e romanesco*. Roma: Colombo 1997

Časopisy:

CINEMA E PITTURA, De Santi Pier Marco, Giunti, 1987

Elektronické zdroje:

www.pasonilini.net

www.it.wikipedia.org

www.treccani.it

www.youtube.com

SEZNAM OBRÁZKŮ:

Obr. 1 Věčné město, zdroj: www.wikipedia.org

Obr. 2 Poslední večeře, zdroj: zdroj: www.wikipedia.org

Obr. 3 Slavnostní večeře, zdroj: www.youtube.com

Obr. 4 Poslední večeře, zdroj: zdroj: www.wikipedia.org

Obr. 5 Zátíší na stole při slavnostní večeři, zdroj: www.youtube.com

Obr. 6 Zátíší s lahvemi, zdroj: www.wikipedia.org

Obr. 7 Zátíší s lahvemi, zdroj: www.wikipedia.org

Obr. 8 Zátíší s lahvemi, zdroj: www.wikipedia.org

Obr. 9 Ideální město, zdroj: www.wikipedia.org

Obr. 10 Vstup do sídliště, zdroj: www.youtube.com

Obr. 11 Agónie smrti, zdroj: CINEMA E PITTURA, De Santi Pier Marco, Giunti, 1987